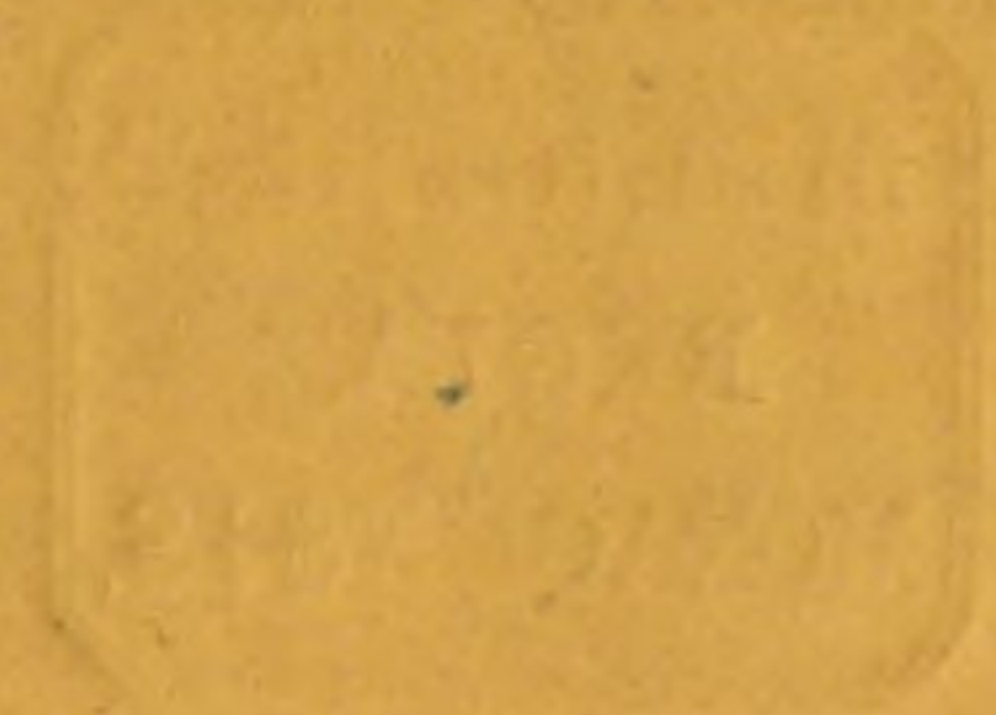


Mrs. Th. ~~put~~

Holtje

3705.





Neue
Grammatik

der
Tonsetzkunst

von
C. Wöltje,

Dr. jur. und Oberapp. - Ger. - Procurator zu Celle.

Mit zwei Notentafeln.

Leipzig,

Verlag von Bruno Hinze.

1853.

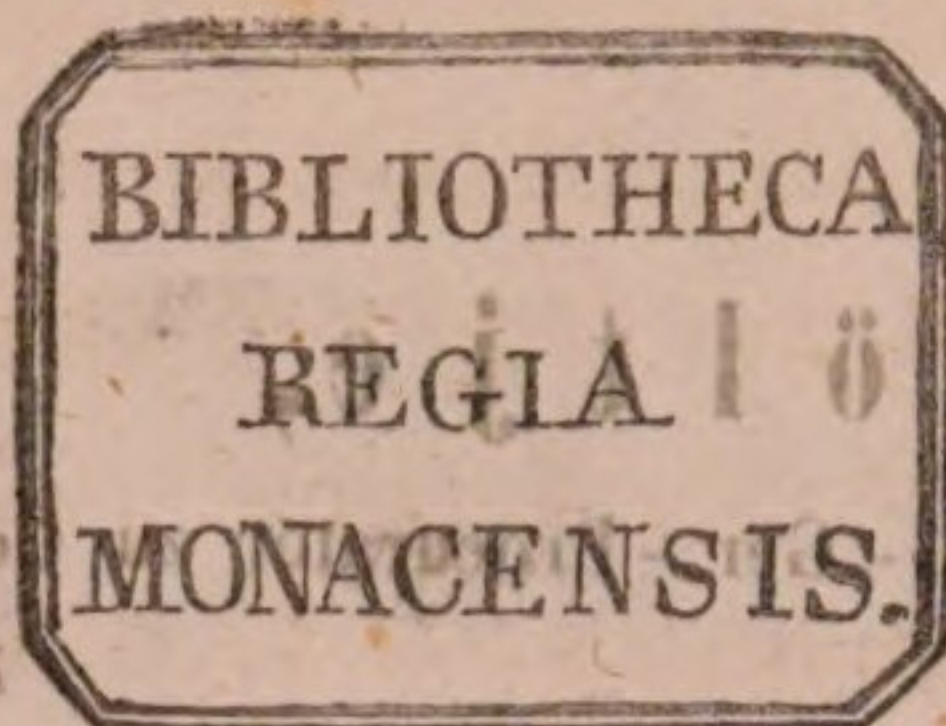
Neu

Grammatik

der

Tonsetzungen

von



Dr. J. C. W. C. und Oberbibliothekar

Mit zwei Notentafeln.

Leipzig.

Verlag von Bruno Hirtel.

1883.

V o r r e d e.

Schon beim Beginne unseres Jahrhunderts siedelte sich in mir die Ueberzeugung an, dass unsere Lehre vom Tonsatze, wie man sie damals in Büchern und durch den Mund von Fachmännern mitgetheilt erhielt, eine todte sei und auf den Namen einer Wissenschaft keinen Anspruch habe. Die Leute sagten dem Schüler, wie er zu handeln habe; warum aber so und nicht anders, davon war nicht die Rede. Ihre Lehren waren Glaubensartikel. Ich begann selbst näher nachzudenken und es warfen sich mir zunächst folgende Fragen auf: Worin liegt der Grund, dass 1.) unser Tonsystem und unsere Tonarten und eben wohl 2.) in der Hauptsache unsere Regeln der Tonsetzkunst bei allen gebildeten Völkern Geltung gefunden und schon so lange behalten haben? Dass beides anders sein könnte, bewies schon die altgriechische Musik. Ich stellte mir ferner die Fragen, ob 3.) aus unserem Tonsystem etwa ein Grundtypus absoluten melodösen Wohlklangs, und welcher, zu unternehmen stehe, und worin 4.) der bald grössere,

bald geringere Reiz der Ausweichungen in s. g. entfernte Tonarten seinen Grund habe.

Während ich mich zwecks Beantwortung der zwei ersten Fragen an die Geschichte der Musik gemacht hatte, erschien die bekannte Theorie der Tonsetzkunst von Gfr. Weber, worin freilich die einzelnen den Tonsatz betreffenden Lehren nach Materien zusammengestellt und verständig geordnet, für nichts aber eigentliche Beweise sondern überall nur die alten Regeln geliefert waren. Wie denn nun auch Weber selbst bekannte an eine systematische Entwicklung der Tonsetzkunst noch nicht gedacht zu haben.

Immittelst hatte ich einen Schlüssel zu dem, was ich suchte, in dem von Guido von Arezzo im 11. Jahrhunderte aufgestellten Tonsysteme und in der zwischen diesem und seiner s. g. Solmisation bestehenden Beziehung gefunden. In meinem im Jahre 1832 erschienenen „Versuche einer rationalen Construction des modernen Tonsystems“ habe ich nachgewiesen, dass mittels Fortsetzung der von Guido aufgestellten Reihe gleichartiger Tetrachorde, deren jedes in Verbindung mit seinem Nachbar die Leiter einer Tonart liefert, nämlich $G \ A \ H \ c$, $c \ d \ e \ f$ und $f \ g \ a \ b$, nach oben hin in $b \ c \ d \ es$, $es \ f \ g \ as$ u. s. w. und nach unten hin in $g \ fis \ e \ d$, $d \ cis \ H \ A$ u. s. w., man auf rationellem Wege unser ganzes jetziges Tonsystem und alle daraus gebildeten Tonarten gefunden, darin eine ununterbrochene Kette von Mitgliedern einer Familie erkannt haben und durch solche Kette un-

mittelbar auf die Bildung aller unserer Dreiklänge und der s. g. Hauptvierklänge geleitet sein würde. Schon damals erkannten namhafte Männer vom Fache die Wichtigkeit meiner Entdeckung, zugleich aber auch die Schwierigkeit der Aufgabe solche Entdeckung ins Praktische zu bringen, d. h. in einer Grammatik der Lehre des Tonsatzes den Schüler von dem meinerseits aufgefundenen Grundprincip aus auf rationellem Wege bis zu dem Standpunkte zu führen, auf welchem die gegenwärtige Doctrin mit ihren todten, während einer Reihe von 800 Jahren auf allerlei dunklen Irr- und Querwegen allmählig aufgefundenen, im Resultate jedoch durchschnittlich richtigen Lehr- oder Glaubenssätzen steht. Diese Aufgabe habe ich in der Grammatik, welche ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, lösen wollen. Es ist in dem Buche die Zusammenstellung der Gegenstände nach Materien und deren Behandlung in abgeschlossenen Capiteln absichtlich vermieden. Ich habe mich thunlichst an die Geschichte gehalten und das Einzelne —, das Willkührliche oder Conventiönelle (wie z. B. die Notenschrift) ausgenommen —, da berührt, wo es praktisch in die Erscheinung getreten ist, und daher von solchen Erscheinungen die Begriffe erst da aufgestellt, wo letztere zu fassen der Schüler schon durch das Vorangegangene gereift war. Ich habe meine Lehre nur so weit fortgeführt, dass der Schüler, welcher sie vollkommen eingenommen dann aber vier- oder mehrstimmige Tonstücke fleissig gele-

sen und abgespielt und selbige aufmerksam analysirt, d. h. die darin bekundete Anwendung der einzelnen Regeln des Tonsatzes aufgespürt hat, dadurch einen reinen vierstimmigen Satz zu schreiben hefähigt werde. Ueber das, was jenseits der Sphäre einer eigentlichen Grammatik liegt, hat uns die Neuzeit mehrere gute und praktisch nützliche Lehrbücher geliefert. Weil aber der Schüler billig auch das, was er über unsere Musik lieset oder reden hört, verstehen soll, so habe ich mich der Einführung neuer Kunstausrücke zu enthalten gestrebt und die alten möglichst vollständig an den passenden Stellen geliefert, daneben aber den Schüler von den in den bisherigen Theorien von den Dingen aufgestellten Ansichten, selbst denjenigen, welche ich als auf eigentlichen Zopfideen beruhend erachte, genügend unterrichtet.

Für mich hat die, freilich sehr mühsam gewesene, Ausarbeitung dieses Buchs den Gewinn geliefert, dass ich nicht allein meine oben erwähnten vier, sondern auch noch andere, von den bisherigen Theoristen nicht einst berührte, wenngleich erhebliche, Fragen in wenigstens mich befriedigendem Maasse beantworten kann.

Bad Ems den 10. August 1852.

C. Wöltje, Dr.

I n h a l t.

Erster Theil.

- §. 1. Ton, durch eine Saite hervorgebracht. Dessen Höhe und Tiefe durch die Länge der vibrirenden Saite bestimmt. Deren Theilung nach den Verhältnisse von 1 zu 2, von 2 zu 3 und von 3 zu 4, wodurch die *Octave, Quinte und Quarte* des Grundtones entsteht.
Unter-Octave, Unter-Quinte, Unterquarte, Ober-Octave, Oberquinte, Ober-Quarte.
- §. 2. Entstehung des Griechischen (und zwar *diatonischen* §. 4.) Ton-systems. Berechnung seiner Saitenlängen im Verhältniss der einzelnen Töne zu dem Grundtone und jener unter sich. Bezeichnung der zusammengestellten 7 Töne durch die Buchstaben *H, c, d, e, f, g* und *a*. Die in dieser Reihe enthaltenen *grossen und kleinen Tonstufen*. Verlängerung der Reihe durch den unten hinzugesetzten Ton *A* und durch Wiederholung der Töne in höhern Octaven. Jetzige Benennung der verschiedenen Octaven, als *gross, klein, ein-, zwei-, dreigestrichen* n. s. w. und deren Bezeichnung durch Buchstaben.
- §. 3. Eintheilung des ursprünglichen diatonischen Systems in zwei zusammenhängende *Tetrachorde*.
- §. 4. Entstehung der verschiedenen Griechischen *Tonarten*, insonderheit der *Aeolischen* und *Ionischen* oder *Iastischen*. Vergleichung dieser beiden Tonarten in Beziehung auf die darin enthaltene Folge der Tonstufen. *Authentische* und *plagalische* Tonart.
- §. 5. Tonsystem des *Guido von Arezzo*. Aufindung des Tones *b*. Eintheilung des Systems in *Hexachorde* verbunden mit der *Solmisation*. Betrachtung des Zwecks des darin enthaltenen *Mi-Fa*. Philosophie dieser Erscheinung.
 Resultat, dass ein System von vier Tönen, unten zwei grosse und darüber eine kleine Tonstufe enthaltend (vom Verfasser dieses Buchs *neuer Tetrachord* genannt) der Guidoschen Hexachordenreihe zu Grunde liege, und daas eine Verbindung von zwei benachbarten Tetrachorden mittels eines beiden gemeinschaftlichen Tones eine die Ionische Tonart darstellende — zwei *Einschnitte* enthaltende — Tonreihe bilde.

- §. 6. Verfolgung des von *Guido* eingeschlagenen Weges durch Verlängerung der Reihe seiner neuen Tetrachorde nach oben und nach unten hin mit der Nachweisung, dass zur Bildung jedes ferneren Tetrachords die Auffindung eines neuen, in der Griechischen diatonischen Reihe noch nicht enthalten gewesenen, Tones erforderlich sei.
- §. 7. Nachherige Beibehaltung der Griechischen Tonarten des diatonischen Geschlechts, insonderheit der Ionischen, in der Praxis. Eintritt des Gebrauchs des Tones *b* und eines zwischen *f* und *g* eingeschobenen Tones. Allmäliges Einschieben neuer Töne zwischen sämtliche grosse Stufen der bisherigen Tonreihe, wodurch die Möglichkeit entsteht von jedem Tone ab die der Ionischen Tonreihe eigene Stufenfolge zu bilden.
- §. 8. 1.) Solche eingeschobene Töne als durch Erniedrigung oder Erhöhung der vorhandenen Haupttöne entstandene Nebentöne betrachtet, jeder einzeln und alle *chromatischen Töne* (im Gegensatze von den *natürlichen Tönen*) benamt. Berechnung der Höheverhältnisse derselben zu ihrem Haupttone und unter sich nach einer Stimmung in Quarten und in Quinten. Doppelt erniedrigte und erhöhte Töne. Entstehung von 21 Tonarten;
- 2.) deren Benennung;
- 3.) nach ihrer *Tonika* oder ihrem Grundtone;
- 4.) Begriff von *transponirter Tonart* und
- 5.) von *Tonleiter* oder *Scala* auch
- 6.) von *Leiterstufen*;
- 7.) und 8.) *halber Ton, kleiner halber Ton, grosser halber Ton*;
- 9.) *grosser ganzer Ton* und *kleiner ganzer Ton*;
- 10.) *Prime, Secunde, Terz* oder *Mediante, Quarte* oder *Unterdominante, Quinte* oder *Dominante, Sexte* oder *Untermediante, Septime* oder *Septe* und *Octave* der Leiter.
- 11.) *Intervall* und *Relation*. Lehre von den Intervallen innerhalb des Raumes einer Octave und darüber hinaus. *Umkehrung der Intervallen* oder deren *Replik*. *None, Decime, Undecime, Duodecime. Diesis*. *Enharmische Rückung, Ausweichung* und *Gleichbedeutendheit*. Caliber der durch die einer Leiter angehörigen Töne an sich und in ihrer Umkehrung zu bildenden Intervalle. *Grosse und kleine Secunde* und *Terz, reine und übermässige Quarte, reine und falsche* oder *kleine Quinte, grosse und kleine Sexte, grosse und kleine Septime, grosse und kleine None*. Frühere Intervallenlehre des *Zarlino*. Stimmung der Instrumente nach *gleichschwebender* oder *ungleichschwebender Temperatur*. Regeln über die Berechnung der Grösse der Intervalle. *Leitereigene* und *leiterfremde Töne*. Intervalle, welche durch einen leiterfremden Ton gegen einen leitereigenen und durch leiterfremde Töne gegen einander gebildet werden, *übermässige Prime, Secunde* und *Terz, verminderte Quarte, verminderte* und *übermässige*

Quinte, übermässige Sexte und Septime, verminderte Secunde, Quarte, Septime und Octave.

§. 9. Notenschrift (vorläufig mit Ausschluss von Tact- und Pausen-Zeichen) mit Zubehör. *Linien-System, Tonschlüssel oder Schlüssel, Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssel, Violin-Schlüssel, französischer Violin-Schlüssel, sechzehnfüssiger und achtfüssiger Bass.* Bedeutung der Ausdrücke *all ottava* und *loco*. *Erniedrigungs- und Erhöhungs-Zeichen oder Versetzungszeichen, (♭ und ♯), Zeichen der gedoppelten Erniedrigung und Erhöhung eines Tones (♭♭ und ×), Zeichen der Wiederaufhebung der Versetzung (♮).* Zeichen der Dauer oder der Geltung einer Note, der *semibrevis* oder eines Schlages, der *maxima*, der *longa* und der *brevis*. *Offener Notenkopf, ganze Note, ganze Tactnote, Vierviertelnote. Halbe oder Zweiviertel-Note. Viertelsnote. Geltungsrippe. Achtels-, Sechzehntels-, Zweiunddreissigstels-, Vierundsechszigstels-Note.* Abbreviaturen in der Notenschrift. *Notenstrich, Notenkopf.* Der die Verlängerung der Note andeutende *Punct. Triole, Sextole.* Das *Schwänzen* der Noten, zugleich nach oben und nach unten. Bezeichnung des Tempo. *Tempo rubato. Fermate oder Halt oder point d'ordre. Mälzelscher Metronom.* Zeichen des Abstossens und des Schleifens der Noten. *Schleifbogen. Staccato.* Bedeutung der in kleinerem Format geschriebenen Noten. *Vorschlag oder Appoggiatur. Nachschlag.* Geltung der Vor- und Nachschlags-Noten. *Schleifer; Triller und Nachschlag dazu; Pralltriller. Mordent. Doppelschlag und umgekehrter Doppelschlag. Arpeggio.* Begriff und Zeichen von *rinforzato* oder *rinforzando* und *sforzato* oder *sforzando*. Zeichen der Wiederholung oder der *Reprise* und Schlusszeichen.

§. 10. *Rhythmus, zweitheiliger, dreitheiliger. Accent, Thesis und Arsis, Niederschlag und Aufschlag, schwere oder gute Zeit, leichte oder schlechte Zeit (auch Zeittheil). Rhythmischer oder grammatischer Accent. Declamatorischer Accent.* Einfache und zusammengesetzte Rhythmen. *Tact; Tactstrich; Tactzeit oder Tacttheil, gut und schlecht. Tactglied und Tactnote. Grade und ungrade, einfache und zusammengesetzte Tactarten.* Benennung und Bezeichnung der einzelnen Tactarten. Der *kleine Allabreve- oder Zweizweitel-, der Zweiviertel-, der Dreizweitel-, der Dreiviertel-, der Dreiachtel-, der grosse Allabreve- oder Vierzweitel-, der Vierviertel- oder ganze oder schlechte, der Sechsviertel-, der Sechsaachtel-, der Neunachtel- und der Zwölfachtel-Tact.* Vertheilung des rhythmischen Accenten in den Takten. *Rhythmische Rückung. Syncope. Pausen und deren Bezeichnung. Auftact und voller Tact.*

Zweiter Theil.

§. 11. Darstellung der Guidoschen Tetrachordenreihe in ihrer Verlängerung nach oben und nach unten hin durch Noten (Fig. I. und II.) Nachweis, dass darin die Leitern sämtlicher vorher (in §. 8.) aufgefundenen 21 Tonarten, nur unter veränderter Stellung des Grundtones, zusammenhängend enthalten sind.

§. 12. Lehre der *Harmonie*, — im Unterschiede von *Melodie*. — *Consonirende Intervalle* oder *Consonanzen* und *dissonirende Intervalle* oder *Dissonanzen*. *Vollkommene und unvollkommene Consonanzen*.

§. 13. Auffindung der in zwei zusammenhängenden Guidoschen oder neuen Tetrachorden enthaltenen, dem Gehöre (mehr oder minder) zusagenden sieben verschiedenen Zusammenklänge von drei Tönen und eines derartigen Zusammenklangs von vier Tönen.

§. 14. Umgestaltung solcher Zusammenklänge durch Verlegung eines ihnen angehörigen Tones in eine andere Octave.

§. 15. Die bisherige Kunstlehre über diesen Gegenstand. *Dreiklang*, in erster oder *Terz-Quinten*, in zweiter oder *Terz-Sexten*, und in dritter oder *Quart-Sexten-Lage*. *Grundton* und *Bass* oder *Basston* des *Dreiklangs*. *Harter, weicher und vermindelter Dreiklang*. *Trias harmonica*. *Vierklang*, in erster oder *Terz-Quinten*, in zweiter oder *Quint-Sexten*, in dritter oder *Terz-Quarten* und in vierter oder *Secunden-Lage*. *Harmonie, Accord*. *Vierklangs-Harmonie, Septimen- oder Septen-Accord, Haupt-Vierklang oder Haupt-Septimen-Harmonie oder Haupt-Septimen-Accord oder Vierklang der Dominante*. *Wechsel-Dominante und Wechsel-Dominanten-Harmonie*.

§. 16. Würdigung und Verwerfung der in der bisherigen Kunstlehre angenommenen *Neben-Vierklänge* oder *Neben-Septimen-Accorde* oder *Neben-Septimen-Harmonien* desgleichen der *grossen und kleinen Nonen-Accorde* oder *Harmonien* auch des s. g. *Haupt- oder selbstständigen Nonen-Accords*. Darstellung aller aus der Reihe der natürlichen Töne nach Maassgabe der durch die Leiter bedingten Folge (Fig. III.) zu bildenden Dreiklänge in allen drei verschiedenen Lagen durch Noten.

§. 17. Derartige Darstellung aller in sämtlichen 21 Tonarten enthaltenen Dreiklänge. Fig. IV und V.

§. 18. Ueber den Gebrauch der Harmonien in der Musik. *Vorbemerkungen*. *Bezeichnung der Zusammenklänge in der Notenschrift*. *Contrapunct*. *Discant*, *Alt*, *Tenor* und *Bass-Stimme*. *Stimme als Kunstausdruck*. *Einstimmiges und mehrstimmiges Tonstück*. *Grundton und Bass einer Harmonie*. Die aus der Leiter sich bildenden Dreiklänge als nächste Veranlassung zur Anfertigung dreistimmiger Ton-

stücke betrachtet. Hucbald. Die *faux bourdons*. Nachweisung von 18 verschiedenen Arten der Fortschreitung von einem leitereigenen Dreiklange zu einem anderen leitereigenen Dreiklange. *Schreitende* und *springende Bewegung*; *Seitenbewegung* oder *motus obliquus*, *grade Bewegung* oder *motus rectus*, *Gegenbewegung* oder *motus contrarius*, *parallele Bewegung*. *Secunden-*, *Terz-*, *Quart-*, *Quint-*, *Sext-*, *Septimen-* und *Octav-Parallelen*.

§. 19. *Obligate* oder *melodieführende* oder *Haupt-* oder *Principal-Stimmen*, *Nebenstimmen* oder *begleitende Stimmen*. Verschiedener Gebrauch beider. Zusammenstellung bloss obligater Stimmen wird nächste Veranlassung zum *Canon*, in welchem ein *Satz* oder ein *Thema* je zur Zeit in einer Stimme wiederholt wird. *Nachahmung* oder *Imitation*, — in oder auf der Secunde, der Terz oder Medianten, auch der Unter-Terz oder Unter-Medianten, der Quarte oder Unter-Dominante, der Quinte oder Dominante, der Sexte, der Septime, der Octave, der None und der Decime —, wird Grundlage der *Fuge* zugleich aber (Nachahmung in der Umkehrung, *al rovescio*) Veranlassung zum *Uebergange* oder der *Ausweichung* in eine andere Tonart. *Verwandschaft* der Tonarten, *Ausweichung in eine nahe* und *in eine entfernte Tonart*. Allgemeine Lehre von der Ausweichung nach Anleitung der Guidoschen Tetrachordenreihe in deren gelieferter Verlängerung nach oben und nach unten hin. Jeder leiterfremde Ton ist als ein Mi oder Fa der Guidoschen Reihe, mithin als ein Tetrachord begründend zu betrachten. Die Bedeutung seines Eintritts ist zu ermessen nach den zwischen dem Tetrachorde, in welchem eine Stimme sich zuletzt bewegte, bis zu dem eingeführten leiterfremden Tone hin in der Guidoschen Reihe liegenden Tetrachorden und Tönen. Das durch Erhöhung eines leitereigenen Tones entstandene Fa ist die neue Tonika: das durch Erniedrigung eines leitereigenen Tones entstandene Fa ist die Unter-Dominante der Tonart, in welche ausgewichen worden. Verfolg dieser Regel für die Fälle, wo gleichzeitig mehrere leiterfremde Töne eingeführt werden. *Haupt-Mi-Fa* und *Neben-Mi-Fa*. *Harmonie-fremde Töne*, *durchgehende Töne* oder *Durchgangs-Töne* oder *Durchgänge*.

§. 20. *Bunter* oder *blumiger* oder *verzierter Contrapunct*, *contrapunctus floridus*. Folgen seines Gebrauchs in begleitenden und in melodieführenden Stimmen in Beziehung auf die dadurch entstehenden Harmonien. Mehrdeutigkeit der Harmonien. *Brechende Stimmen*. Tonfolgen, in welchen das melodische Element vorwaltet, im Unterschiede von denen, in welchen das harmonische Element vorwaltet. Allgemeiner Begriff von *Stimmenführung*.

§. 21. Folgerung aus dem Vorhergegangenen, dass in einer melodieführenden Stimme die schreitende Bewegung der springenden vorzuziehen sei. Deren schreitende Bewegung hat (bei dem Gebrauche von Drei-

klängen) einen Wechsel der Harmonie als nothwendige Folge. Vermeidung dieses Wechsels mittels des Gebrauchs durchgehender Töne. Regulärer Durchgang, *transitus regularis*, irregulärer Durchgang, *transitus irregularis*, Wechselnote. Eintritt und Fortschreitung des regulären und irregulären Durchgangs. Verzierung eines Tones durch andere. Gebrauch der Verzierungstöne. Lösung der Dissonanz. Zweck des Gebrauchs der durchgehenden Töne.

§. 22. Verzögerung oder *retardatio*, Vorausnahme oder *Anticipation* oder *prolepsis*. Vorhalt, Vorbereitung, Bindung, Anschlag der Dissonanz, freier Eintritt der Dissonanz, Auflösung der Dissonanz, Verwechslung der Auflösung. Gebundene Schreibart oder gebundener Styl. Orgelpunct.

Dritter Theil.

- §. 23. **Satz** oder **Tonsatz**. Der vierstimmige als Grundlage aller Musik betrachtet, der zwei- und dreistimmige als dessen mehr und minder mangelhafter Vertreter. *Verdoppelung* (im *Einklange*, unisono, oder in einer Ober- oder Unter-Octave) *des Grundtones, der Terz, der Quinte und der Septime*. Bezeichnung der Verdoppelung eines harmoniefremden Tones in Beziehung auf den Bass.
- §. 24. Der Bass oder die unterste Stimme im vierstimmigen Satze. Geschichtliche Entwicklung der dieser Stimme zugetheilten besonderen Rolle. *Partitur, Parten. Basso continuo. Bezifferter und unbezifferter Bass. General-Bass, General-Bass-Spielen. Trockener Bass*. Die Rolle des früheren basso continuo ist übertragen auf die unterste Stimme des vierstimmigen Satzes. *Chor*, die Gesamtheit von Stimmen, welche ein vierstimmiges harmonisches Ganzes bilden, bezeichnend.
- §. 25. Allgemeine Regeln für den vierstimmigen Satz. *Figurirender Bass; rollender Bass*. 1.) Vollständige Darstellung der Harmonie und Auslassung eines derselben angehörigen Intervalls, 2.) *enge und zerstreute Harmonie* (*Tonfarbe, Klangfarbe, timbre*), 3.) über die Verdoppelung des Grundtones, der kleinen Terz, der Quinte, der grossen Terz, der Dreiklänge, der Septime des Haupt-Vierklangs und eines hinzutretenden harmoniefremden Tones. Rationelle Entwicklung des Vorzugs einer Verdoppelung vor einer anderen, 4.) Veränderung der Lage der Harmonie, 5.) *Moduliren*, 6.) auf schwerer Zeit, 7.) *gebundener Harmonienwechsel*, 8.) Vermeidung zu häufiger Einschiebung von durchgehenden leiterfremden Tönen in begleitende Stimmen, 9.) *reichhaltige Harmonie*, 10.) springende oder schreitende Bewegung begleitender Stimmen; *Stimmenfluss*; Sprung einer begleitenden Stimme in einen leiterfremden Ton verglichen mit zwei anderen Arten der Einführung eines leiterfremden Tones mittels schreitender Bewegung; daraus gezogene Folgerung; 11.) Lehre vom *Querstande*; 12.) Wechsel der Rolle jeder Stimme in Beziehung auf das von ihr darzustellende Intervall der vorkommenden Harmonien; 13.) Sprung einer Stimme über ein der eintretenden Harmonie angehöriges Intervall hinaus;

14.) *Durchkreuzen* der Stimmen; 15.) über den Gebrauch der Octav-Quint-, Quart-, Terz- oder Sext- und der Septime- oder Secunde-Parallelen; 16.) Vermeidung eines häufigen Gebrauch von Dissonanzen; *Mehrdeutigkeit der Intervalle*; 17.) Fortschreitung der Septimen; *Cadenz* oder *Tonfall*; *natürliche Haupt-Cadenz* und *Trug-Haupt-Cadenz*; *natürliche Neben-Cadenz* und *Trug-Neben-Cadenz*; *vermiedene* oder *unterbrochene Cadenz*; *Tonschluss*; mittels der *Bass-Clausel*; *Trugschluss*; *plagalischer und authentischer Tonschluss*; Prüfung der Regel, dass die Septime des Haupt-Vierklangs sich schreitend abwärts bewegen müsse —, beiläufig auch des Gebrauchs die melodieführende Stimme eines Tonstücks mit der Tonika beginnen und schliessen so wie auch das Tonstück mit dem tonischen Dreiklange anfangen und endigen zu lassen; — charakteristisches Kennzeichen des Obwaltens einer Tonart; Analyse des eigentlichen Inhalts der Haupt-Cadenz (mit abwärts schreitender Septime) und ihrer Wirkungen; Zweck und Wirkung der Bass-Clausel; Unmöglichkeit mit vier Stimmen (bei untadelhafter Stimmenführung) die Haupt-Cadenz und zugleich die Bass-Clausel zu liefern; Prüfung der wider diese Unmöglichkeit zu gebrauchenden Hilfsmittel; Fortschreitung des *Leittones* oder des *subsemitonium modi* in der Cadenz; die dadurch entstehende *Discant-Clausel*; *unvollkommene Tonschlüsse*. Begriff vom *Orgelpunct* oder der *anhaltenden Cadenz*. 18.) Ueber die Führung anderer Septimen als der des Haupt-Vierklangs, nämlich der den s. g. Neben-Vierklängen angehörigen Septimen wie auch der den s. g. Nonen-Accorden angehörigen Nonen. 19.) Führung der eine verminderte Septime (oder übermässige Secunde) und 20.) der eine übermässige Sexte (oder verminderte Terz) bildenden Töne.

§. 26. *Kirchentonarten, Kirchentöne*. Von solchen ist in der neueren Zeit ausser der Jonischen nur die Aeolische im Gebrauche geblieben, aus welcher durch Abänderung die jetzige *weiche Tonart* oder die *Moll-Tonart* oder *das Moll* entstanden. *Gleichnamige weiche und harte Tonarten* und *Parallel-Tonarten*. Die verschiedenen Arten der Abänderung der Aeolischen Tonart —, nach einer älteren Theorie die Sexte und Septime nur in aufsteigende Bewegung gross, nach heutiger Praxis die Sexte immer klein und die Septime immer gross. — Harmonische Behandlung von beiderlei Moll-Tonleitern (*Discant-Clausel*.) Ueber die s. g. Nonen-Accorde und die Führung oder Lösung der kleinen und grossen None.

§. 27. Weitere Fortsetzung der Lehre von den Ausweichungen. In Fig. VI der beigegebenen Notentafel Nachweis der Ermöglichung der Ausweichung von den sieben Dreiklängen und dem Hauptvierklange, welche einer bestimmten Tonart angehören, in jede der übrigen Tonarten unter Beobachtung der über Stimmenführung geltenden Regeln.

§. 28. Weitere Fortsetzung der für die Bildung des vierstimmigen Satzes geltenden allgemeinen Regeln. Die Beobachtung von Nr. 21 bis 25 solcher Regeln nachgewiesen an dem in Fig. VII. des Notenblatts gelieferten Theile eines Tonstücks.

§. 29. Ableitung des drei und zweistimmigen Satzes vom vierstimmigen.

§. 30. Beantwortung der Frage, warum in der heutigen Musik die zwei oder drei Theile eines Rhythmus unter sich durchaus gleiche Dauer haben. (*Mensural-Musik* oder *Figural-Musik*.)

Behauptung,

dass unser heutiges Tonsystem das einzige sei, welches eigentlich gelehrt, d. h. in Worten gelehrt und in solchen der Nachzeit, und zwar als ein practisch brauchbares, habe überliefert werden können,

und Beweis dieser Behauptung.

§ 28. Weitere Fortsetzung der für die Bildung des vierstimmigen Satzes geltenden allgemeinen Regeln. Die Beobachtung von Nr. 21 bis 26 solcher Regeln nachgewiesen an dem in Fig. VII. des Notenbuchs gegebenen Theile eines Tonstücks.

§ 29. Ableitung des drei und zweistimmigen Satzes vom vierstimmigen.

§ 30. Beantwortung der Frage, warum in der heutigen Musik die zwei oder drei Theile eines Rhythmus unter sich durchaus gleiche Dauer haben. (Mensural-Musik oder Takt-Musik.)

Behauptung.

dass unser heutiges Tonsystem das einzige sei, welches eigentlich lehrt, d. h. in Worten gelehrt und in solchen der Nachwelt, und zwar als ein praktisch brauchbares, habe überliefert werden können.

und Beweis dieser Behauptung.

Erster Theil.

§. 1.

Das, was wir durch das Gehör wahrnehmen, wenn, und zwar in einem nicht luftleeren Raume, eine über einem Resonanzboden gespannte und mit diesem durch einen festen elastischen Körper in Verbindung stehende Saite in freie Schwingung gesetzt ist, vibriert, nennen wir einen Ton. Und weil wir in dem Falle einer solchen sinnlichen Wahrnehmung als deren Ursache die Saite betrachten, so ist gebräuchlich geworden von einer solchen Saite zu sagen, sie gebe (nämlich während ihres Vibrirens) einen Ton.

Von dem Tone, welchen die über einen Resonanzboden gespannte Saite giebt, wenn sie in ihrer ganzen Länge vibriert, ist der Ton verschieden, welchen man vernimmt, wenn nicht die ganze Saite, sondern nur ein Theil derselben vibriert. Deshalb, und weil es für die Erregung des Tones gleiche Wirkung hat, ob ein Theil der Saite nicht mit vibriren oder aber ob dieser Theil gar nicht vorhanden sei, pflegt man allgemein zu sagen, eine kürzere Saite gebe einen anderen Ton als eine längere.

Um die Verschiedenheit der durch Saiten von ungleicher Länge (übrigens von gleicher Beschaffenheit und Spannung) hervorgebrachten Töne zu bezeichnen, hat man den Begriff von Höhe und Tiefe herbeigezogen und den Ton der kürzeren Saite einen höheren, den Ton der längeren Saite aber einen tieferen Ton genannt.

Wenn nun jede, auch die allergeringste Verlängerung oder Verkürzung einer Saite oder des vibrirenden Theils derselben einen Einfluss auf die Tiefe oder Höhe des entstehenden Tones hat, jede Grösse aber, mithin auch die Länge ei-

ner Saite und jedes Theils derselben, wenigstens in der Idee bis ins Unendliche theilbar bleibt: so folgt, dass die Zahl der möglicherweise durch eine Saite und deren verschiedene Quoten hervorzubringenden, an Höhe und Tiefe unter sich verschiedenen Töne unbestimmbar sei. Indess hat es nur der Quotisirung der Länge einer Saite nach einigen, und zwar den einfachsten Zahlenverhältnissen bedurft, um diejenigen an Höhe und Tiefe unter sich verschiedenen Töne, derer man sich in der heutigen Musik bedient, aufzufinden und festzustellen. Man hat nämlich die Länge einer Saite nach den Verhältnissen von 1 zu 2, von 2 zu 3 und von 3 zu 4 getheilt oder man hat von einer Saite die Hälfte oder zwei Dritttheile oder drei Viertheile erklingen lassen und es hat sich gefunden, dass grade bei denjenigen drei Tönen, welche durch solche Quotisirungen einer Saite gefunden werden, deren Verhältniss zu dem Tone der ganzen Saite (in Rücksicht auf Höhe und Tiefe) vorzugsweise mit Sicherheit vom menschlichen Ohre erkannt wird.

Den Ton, welchen die ganze Saite giebt, nennt man in Beziehung auf die durch Quotisirung derselben aufzufindenden Töne Grundton; der Ton, welchen die Hälfte der Saite giebt, wird (aus weiter unten anzugebenden Gründen) die Octave des Grundtones, der Ton, welchen zwei Dritttheile der Saite geben, die Quinte des Grundtones und der Ton, welchen drei Viertheile der Saite geben, die Quarte des Grundtones genannt.

Man ist aber bei einer einmaligen Theilung einer Saite nach den oben angegebenen Zahlenverhältnissen nicht stehen geblieben, man hat vielmehr den nach der ersten Theilung von einer Saite behaltenen Rest als ein Ganzes betrachtet und dieses wiederum getheilt u. s. w. und dann berechnet, welche Quote von der ursprünglichen ganzen Saitenlänge der bei der letzten Theilung gebliebene Rest ausmache. Betrug z. B. die Länge der ganzen Saite 60 Zolle, so gaben 30 Zolle die Octave des Grundtones, 15 Zolle die Octave von dieser Octave, $7\frac{1}{2}$ Zolle die Octave wiederum von dieser u. s. w.,

wonach denn die dritte Octave (rücksichtlich der Seitenlänge) sich zum Grundtone verhielt wie $7\frac{1}{2}$ zu 60 oder wie 1 zu 8.

Um nun auch wieder rückwärts von dem durch Theilung der Saite gefundenen höheren Tone ab das Verhältniss des tieferen Tones, von welchem ab man ihn gefunden, leicht bezeichnen zu können, pflegt man wohl den tieferen Ton die Unter-Octave, Unter-Quinte und Unter-Quarte desjenigen höheren Tones, welcher von jenem ab zunächst durch Theilung der Saite nach den Verhältnissen von 1 zu 2, von 2 zu 3 und von 3 zu 4 gefunden worden, zu nennen, so wie man denn auch umgekehrt sich der Ausdrücke Ober-Octave, Ober-Quinte und Ober-Quarte bedient, um damit den höheren Ton rücksichtlich seines Verhältnisses zu dem tieferen zu bezeichnen.

§. 2.

Die Griechen haben diejenigen Töne, welche sie in ihrer Musik gebrauchten, durch Theilung der Saite nach den zwei Verhältnissen von 3 zu 4 und dann von 1 zu 2 aufgefunden. Drei Vierteltheile — oder $\frac{3}{4}$ — der Saite, welche in ihrer ganzen Länge den Grundton geliefert hatte, gaben die erste Quarte; $\frac{3}{4}$ der Saite der ersten Quarte gaben die zweite Quarte, $\frac{9}{16}$ der Länge der ganzen Saite u. s. w. Wie nun die Griechen zunächst sechs Quartan mittels dieser Art der Theilung aufsuchten, so erhielten sie in Beziehung auf Saitenlängen folgende Verhältnisse:

Die Saite der 1ten Quarte hatte	$\frac{3}{4}$,
- - - 2ten - -	$\frac{9}{16}$,
- - - 3ten - -	$\frac{27}{64}$,
- - - 4ten - -	$\frac{81}{256}$,
- - - 5ten - -	$\frac{243}{1024}$,
- - - 6ten - -	$\frac{729}{4096}$

von der Länge der Saite des Grundtones oder von der Länge der ganzen Saite.

Die somit gefundenen Töne, sieben mit Einschluss des Grundtones, waren jedoch für die Musik unmittelbar brauchbar schon um deswillen nicht, weil ihr Umfang den Umfang der menschlichen Stimme überschritt, indem für eine Menschenstimme, welche den Grundton angeben kann, es nicht wohl möglich ist, auch den davon so sehr entfernten höheren Ton der Saite, welche bezüglich der Länge zu der Saite des Grundtones in dem Verhältnisse von 729 zu 4096 steht, anzugeben. Man suchte daher, von den durch die Theilung der Saite nach dem Verhältnisse von 3 zu 4 gefundenen sechs Tönen ausgehend, statt der durch die 3te, 4te, 5te und 6te Theilung der Saite gefundenen vier Töne andere vier Töne auf, welche rücksichtlich der Höhe dem Grundtone näher lagen, indem man die durch die 1te und 2te Theilung gefundenen Töne, die erste und die zweite Quarte, in gefundenem Maasse beibehielt. Zu diesem Zwecke wandte man die oben erwähnte Art der Theilung einer Saite nach dem Verhältnisse von 1 zu 2 in der Umkehrung an. Da nämlich, wie schon gesagt, die Hälfte einer Saite die erste Ober-Octave, ein Viertel der Saite die zweite Ober-Octave und ein Achttheil der Saite die dritte Ober-Octave zum Grundtone liefert, so muss auch umgekehrt zu der ersten Unter-Octave eines Tones das Doppelte, zu seiner zweiten Unter-Octave das Vierfache und zu seiner dritten Unter-Octave das Achtfache der Länge der zu solchem Tone gehörigen Saite erforderlich sein. Man nahm daher von der (durch die Theilung der Saite nach dem Verhältnisse von 3 zu 4 gefundenen) 3ten Quarte gehörigen Saitenlänge ($\frac{27}{64}$ von der Saite des Grundtones) das Doppelte, also eine Saite, deren Länge $\frac{54}{64}$ der Länge der Saite des Grundtones ausmachte. Eben so verdoppelte man die Länge der Saite der 4ten Quarte, wodurch man (statt $\frac{18}{64}$) $\frac{36}{64}$ von der Länge der Saite des Grundtones erhielt. Von der 5ten Quarte nahm man nicht die erste, sondern die zweite Unter-Octave; man nahm daher das Vierfache der Länge der der 5ten Quarte gehörigen Saite, also eine Saite, welche (statt $\frac{243}{1024}$) $\frac{972}{1024}$ der Länge der Saite

des Grundtones enthielt. Von der 6ten Quarte nahm man gleichfalls die zweite Unter-Octave, also eine Saite, welche (statt $\frac{729}{4096}$) $\frac{2916}{4096}$ der Länge der Saite des Grundtones enthielt.

Diese somit von den Griechen (einschliesslich des Grundtones) aufgefundenen sieben Töne hat man nach Buchstaben bezeichnet und es wird gegenwärtig der von den Griechen als Grundton angenommene Ton *H*, der als 1te Quarte gefundene Ton *e*, der als 2te Quarte gefundene Ton *a*, der durch die 3te Quarte (als deren erste Unter-Octave) gefundene Ton *d*, der durch die 4te Quarte (als deren erste Unter-Octave) gefundene Ton *g*, der durch die 5te Quarte (als deren zweite Unter-Octave) gefundene Ton *c* und endlich der durch die 6te Quarte (als deren zweite Unter-Octave) gefundene Ton *f* genannt.

Stellt man nun diese sieben Töne nach Maassgabe ihrer verschiedenen Höhe oder, was dasselbe ist, nach Maassgabe der Saitenlängen neben einander, so erhält man die Reihenfolge *H*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, indem zu der Länge der Saite des Grundtones *H* die Längen der Saiten der übrigen Töne (wie vorstehend berechnet worden) in folgenden Verhältnissen stehen, als

$$c \text{ von } \frac{972}{1024},$$

$$d \text{ von } \frac{54}{64},$$

$$e \text{ von } \frac{3}{4},$$

$$f \text{ von } \frac{2916}{4096},$$

$$g \text{ von } \frac{162}{256},$$

$$a \text{ von } \frac{9}{16}.$$

Da hier das Verhältniss jedes einzelnen Tones zum Grundtone oder das Verhältniss der Längen der betreffenden Saiten zu der Länge der Saite des Grundtones in Zahlen vorgelegt ist, so bietet sich damit eine Gelegenheit dar auch diejenigen Verhältnisse zu beachten, in welchen rücksichtlich ihrer Höhe und Tiefe (oder ihrer Saitenlängen) die erwähnten sieben Töne unter sich stehen oder nach welchen Fortschreitungen, Progressionen, die Höhe des Tones zu- und somit

die Länge der betreffenden Saiten abnimmt. Bringt man die Brüche, durch welche so eben die Verhältnisse der Längen der Saiten der gefundenen Töne zu der Länge der Saite des Grundtones bezeichnet worden, auf den gemeinschaftlichen Nenner 4096, so erhält man folgende Reihe der Zähler:

H (die ganze Länge)	—	4096,
c	—	3888,
d	—	3456,
e	—	3072,
f	—	2916,
g	—	2592,
a	—	2304.

Man bemerke hier, dass die beiden Fortschreitungen von H zu c und von e zu f unter sich gleich sind, indem beide nach dem Verhältnisse von 256 zu 243 abgemessen sind, und dass hinwiederum die vier Fortschreitungen von c zu d , von d zu e , von f zu g , und von g zu a unter sich gleich, nämlich alle nach dem Verhältnisse von 9 zu 8 abgemessen sind.

Weil nun das Verhältniss von 9 zu 8 grösser ist als das Verhältniss von 256 zu 243, die Höhe des Tones aber in derselben Abstufung zunimmt, in welcher die Länge der Saite abnimmt, so unterscheiden wir grosse und kleine Tonstufen und sagen: d bildet zu c , e zu d , g zu f und a zu g (oder umgekehrt c zu d , d zu e u. s. w.) eine grosse Tonstufe und c bildet zu H so wie f zu e (oder umgekehrt H zu c und e zu f) eine kleine Tonstufe.

Zu der gefundenen Reihe der sieben Töne H , c , d , e , f , g und a setzten die Griechen später als achten Ton die Unter-Octave des Tones a . Da a zu dem Tone H sich rücksichtlich der Saitenlänge und Tonhöhe verhielt wie 2304 zu 4096 (oder wie 9 zu 16), zur Unter-Octave aber das Doppelte der Länge der Saite ihrer Ober-Octave erforderlich ist, so kam jener hinzugesetzte achte Ton, welchen man jetzt mit A bezeichnet, zu dem Grundtone H in das Verhältniss von 4608 zu 4096 oder von 9 zu 8, bildete also zu H eine gleich grosse Tonstufe als c zu d , d zu e , f zu g und g zu a .

In der Reihe der Töne *A, H, c, d, e, f, g* und *a* hatte nur der unterste, *A*, seine Ober-Octave, nämlich in dem obersten, dem *a*, und es ergab sich daraus eine Veranlassung auch den übrigen Tönen solcher Reihe mittels Halbierung der Saitenlängen ihre Ober-Octaven, oder auch mittels Verdoppelung ihrer Seitenlängen ihre Unter-Octaven beizugeben und dadurch die bisher gefundene Tonreihe zu verlängern. Und eine solche Verlängerung der Reihe konnte noch immer weiter fortgesetzt werden, wenn man jedem der zuerst gefundenen Töne nicht allein seine erste sondern auch seine zweite, dritte Ober- oder Unter-Octave u. s. w. beigab.

Wir wissen bereits, durch welche Buchstaben jene der von den Griechen zuerst gebildeten Tonreihe angehörigen acht Töne bezeichnet werden und wollen nun auch die gegenwärtig übliche Bezeichnung derjenigen Töne kennen lernen, welche in den Ober- und Unter-Octaven jener acht Töne gefunden werden. Man bezeichnet heutiges Tages diejenigen Töne, welche rücksichtlich der Tonhöhe und Saitenlänge unterhalb dem *c* der Griechen liegen, bis einschliesslich zu der ersten Unter-Octave von *c* hinab, mit grossen Römischen Buchstaben. Von solchen sind *H* und *A* schon vorgekommen. Die Unter-Octave von *g* bezeichnet man mit *G*, die Unter-Octave von *f* mit *F*, die von *e* mit *E*, die von *d* mit *D*, die von *c* mit *C*; man nennt auch den Tonbezirk von *c* bis *C* die grosse Octave so wie die in diesem Bezirke liegenden Töne (einschliesslich des *C* und ausschliesslich des *c*) Töne der grossen Octave und man nennt deren einzelne Töne gross *C*, gross *D* u. s. w. bis gross *H*. Die unterhalb dem *C* liegenden Töne nennt man jetzt Contratöne und bezeichnet sie durch einen unter einen grossen Römischen Buchstaben gesetzten Strich, man schreibt *H*, *A*, *G* u. s. w., was so viel heisst als Contra-*H*, Contra-*A*, Contra-*G* u. s. w. Will man noch vom *C* ab weiter hinabsteigen, so werden die Töne durch grosse Römische Buchstaben, unter welchen sich zwei Querstriche befinden, bezeichnet, als *H*, *A*, *G*, *F*, *E*, *D* und *C*. Das *C* (oder das zweigestrichene grosse *C*) ist

ohngefähr der tiefste Ton, dessen Höhe oder Tiefe das menschliche Gehör zu erkennen fähig ist. Den Tonbezirk von c bis zu dessen Ober-Octave nennt man die kleine Octave und bezeichnet die in selbige gehörigen Töne mit kleinen Römischen Buchstaben, als von welchen c , d , e , f , g , und a schon vorgekommen sind. Man bezeichnet daher den als Ober-Octave von H gefundenen Ton mit h und man nennt die dieser kleinen Octave angehörigen Töne klein c , klein d u. s. w. bis klein h einschliesslich. Der Ton, welchen man durch Halbirung der Saite als erste Ober-Octave von c findet, wird das eingestrichene c genannt und durch $\overline{c}$ bezeichnet. Diesem $\overline{c}$ folgen die ersten Ober-Octaven von d , e , f , g , a und h , welche mit $\overline{d}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$ und $\overline{h}$ bezeichnet und eingestrichen d , eingestrichen e u. s. w. benannt werden.

Um die über $\overline{h}$ hinaus liegenden Töne zu bezeichnen, setzt man über die kleinen Römischen Buchstaben statt eines Querstriches deren zwei oder drei u. s. w. Demnach wird der als erste Ober-Octave von $\overline{c}$ gefundene Ton mit $\overline{\overline{c}}$ bezeichnet und zweigestrichen c genannt, so wie der als erste Ober-Octave von solchem $\overline{\overline{c}}$ gefundene Ton mit $\overline{\overline{\overline{c}}}$ bezeichnet und dreigestrichen c genannt wird u. s. w. bis

etwa zu $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ hinauf, wo die Erkennbarkeit der Tonhöhe für das Gehör aufhört.

Anmerkung. Der Grund davon, dass man jede der verschiedenen benannten Octaven als mit dem Tone c beginnend und schliessend betrachtet hat, wird sich aus dem Inhalte des §. 7 von selbst ergeben.

§. 3.

Die Griechen betrachteten die zuerst aufgefundene Tonreihe $H c d e f g a$ (welcher erst später das A hinzugegeben ward) als aus zwei unter sich gleichen Systemen von je vier Tönen bestehend, wesfalls sie jedes dieser beiden Systeme ein Tetrachord, ein aus vier Saiten oder Tönen gebildetes Ganzes, nannten. Der Anlass dazu lag sehr nahe. Nicht al-

lein nämlich, dass von *H* ab zunächst der mittelste Ton der ganzen Reihe, *e*, und von diesem *e* ab der oberste oder höchste Ton der ganzen Reihe, *a*, durch gleichartige Quotisirung der Saite gefunden war, sondern es stellte sich, nachdem auch die übrigen Töne, *c*, *d*, *f* und *g* gefunden worden, heraus, dass, wie schon oben bemerkt ist, die Reihe *H c d e* dieselben Tonverhältnisse, Tonstufen, in sich fasste als die Reihe *e f g a*, und zwar in derselben Reihenfolge, indem *c* zu *H* ein gleiche Stufe bildete als *f* zu *e*, *d* zu *c* eine gleiche als *g* zu *f* und *e* zu *d* eine gleiche als *a* zu *g*. Dieser Umstand schien den Griechen so bemerkenswerth, dass sie vier besondere Namen erfanden, wodurch angedeutet ward, welchen Platz ein Ton in einem der erwähnten beiden Tetrachorde einnehme, ob den untersten oder den zweiten oder den dritten oder den vierten. Die Reihe *H c d e f g a* aber ward als ein grösseres Ganzes, als ein aus zwei kleineren Systemen (Tetrachorden) bestehendes Tonsystem betrachtet, welchem, wie gesagt, erst später der Ton *A* als ausserhalb des Tonsystems liegend und durch das System gar nicht bedingt hinzugethan ward.

§. 4.

Mit dieser Tonreihe *A H c d e f g a*, welche das diatonische Tonsystem der Griechen enthielt, begann man alsdann mittels Gebrauchs der Octaven Umstellungen oder Verschiebungen vorzunehmen, indem man der Reihe den untersten Ton abnahm und dahingegen ihr die Ober-Octave desjenigen Tones, welcher dadurch der unterste geworden war, zugab, indem man also von jener Reihe zuerst unten das *A* abnahm und ihr oben den Ton *h* als Ober-Octave von *H* zugab, dann von der somit entstandenen Reihe *H c d e f g a h* unten das *H* abnahm und oben den Ton $\overline{c}$ zugab u. s. w., so dass man mittels dieses Verfahrens ausser der Tonreihe *A H c d e f g a* die Tonreihen *H c d e f g a h*, $\overline{c d e f g a h c}$, $\overline{d e f g a h c d}$, $\overline{e f g a h c d e}$, $\overline{f g a h c d e f}$ und $\overline{g a h c d e f g}$ erhielt. Jede dieser verschiedenen Tonreihen

wurde als eine besondere Tonart bildend betrachtet. Jede dieser so gebildeten Tonarten ward mit einem besonderen Namen bezeichnet und es wird unter anderen die durch die Tonreihe *A H c d e f g a* gebildete Tonart jetzt (nachdem ohnlängst eine Verwechslung der ursprünglichen Namen eingeschlichen ist) die Aeolische und die durch die Tonreihe *c d e f g a h c* gebildete Tonart die Jonische oder auch Jastische genannt.

Aus Demjenigen, was im §. 2 über das Entstehen und über die Reihefolge von grossen und kleinen Tonstufen gesagt worden, ist zu entnehmen, dass die Folge der Tonstufen in jeder dieser verschiedenen Tonarten eine andere werden musste. In der Reihe *A H c d e f g a* bildete der zweite Ton, *H*, gegen den untersten Ton, *A*, eine grosse, dann der dritte Ton, *c*, gegen den zweiten Ton, *H*, eine kleine Stufe; dahingegen bildete in der Reihe *H c d e f g a h* der zweite Ton, *c*, gegen den untersten Ton, *H*, eine kleine, dann der dritte Ton, *d*, gegen den zweiten Ton, *c*, eine grosse Stufe u. s. w.

Aus der späteren Geschichte der Musik ist hier in besonderer Beziehung auf die Aeolische und auf die Jonische Tonart Folgendes hervorzuheben. Die die Aeolische Tonart bildende Tonreihe lieferte von unten nach oben zu zunächst eine grosse, dann eine kleine, dann zwei grosse Stufen, dann wieder eine kleine und zwei grosse Tonstufen. Auch bildete, wie schon oben gesagt worden, abgesehen von dem dem ursprünglichen Systeme zugesetzten Tone *A*, die Reihe *H c d e f g a* zwei gleichartige, durch den mittelsten Ton *e* mit einander verbundene, Griechische Tetrachorde. Dahingegen lieferte die die Jonische Tonart bildende Tonreihe *c d e f g a h c* von unten nach oben zu zunächst zwei grosse Tonstufen (von *c* zu *d* und von *d* zu *e*), dann eine kleine (von *e* zu *f*), dann eine grosse Tonstufe (von *f* zu *g*), dann wieder zwei grosse Tonstufen (von *g* zu *a* und von *a* zu *h*) und zuletzt wieder eine kleine Stufe (von *h* zu *c*). Bei einer Vergleichung dieser beiden die Aeolische und Jonische Ton-

art bildenden Tonreihen wird man wahrnehmen, dass so, wie erstere Tonreihe, wenn man von selbiger das *A* hinwegnimmt, zwei gleichartige Systeme von vier Tönen (Griechische Tetrachorde) liefert, deren jedes von unten nach oben zu eine kleine und dann zwei grosse Tonstufen enthält, letztere (der Jonischen Tonart angehörige) Tonreihe sich, und zwar ohne dass man einen Ton daraus hinwegnimmt, gleichfalls in zwei gleichartige Reihen oder Systeme von vier Tönen, in die beiden Reihen *c d e f* und *g a h $\bar{c}$* , abtheilen lässt, in welchen aber von unten nach oben zu zunächst zwei grosse Tonstufen von *c* zu *d* und von *d* zu *e* und wiederum von *g* zu *a* und von *a* zu *h* vorkommen, auf welche dann eine kleine Tonstufe (die von *e* zu *f* und die von *h* zu $\bar{c}$) folgt. Bei dieser Abtheilung der der Jonischen Tonart angehörigen Tonreihe in zwei unter sich gleichartige kleinere Tonreihen bleibt indessen die Tonstufe von *f* zu *g* unberücksichtigt, wessfalls es dabei an einem Verbindungspunkte zwischen der Tonreihe *c d e f* und der Tonreihe *g a h $\bar{c}$* mangelt.

Uebrigens enthält von den anderen aus dem diatonischen Tonsysteme der Griechen hervorgegangenen Tonarten keine (nämlich so wenig die Tonreihe *H c d e f g a h* als die Tonreihe *d e f g a h c $\bar{d}$* oder die Tonreihe *e f g a h c d $\bar{e}$* oder die Tonreihe *f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$* oder die Tonreihe *g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$) zwei in der Hinsicht, dass zwei grosse Tonstufen unmittelbar neben einander liegen und dann nach oben hin eine kleine Tonstufe folgt, gleiche Tonreihen.*

Auch das mag hier bemerkt werden, dass schon bei den Griechen derjenige Ton, mit welchem ein Tonstück schloss, diejenige Tonart bezeichnete, deren Tonreihe der Tonsetzer bei der Bildung seines Tonstückes hatte zu Grunde legen wollen. Dazu ward entweder der unterste oder aber der fünfte Ton der der bezüglichen Tonart angehörigen Tonreihe gebraucht. Im ersteren Falle, bei welchem sich die Reihenfolge der das Tonstück bildenden Töne (oder die Melodie des Tonstücks) zwischen dem untersten der der bezielten Tonart angehörigen Töne und der Ober-Octave desselben be-

weg haben musste, hiess die Tonart eine authentische, im letzteren Falle, in welchem die Melodie zwischen dem fünften Tone der die bezielte Tonart bildenden Tonreihe und der Oberoctave dieses fünften Tones lag, eine plagalische.

§. 5.

So gestaltet war das s. g. diatonische Tonsystem der Griechen auf das Mittelalter überkommen, als in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts ein gewisser Guido aus Arezzo (wenigstens wird ihm die Sache zugeschrieben) folgende Veränderungen damit vornahm. Der Griechischen mit *A* beginnenden Tonreihe war schon vor ihm unten der Ton *G*, (damals mit einem grossen Griechischen *Γ* bezeichnet) die Unter-Octave von *g*, hinzugesetzt; wessfalls, wie die im §. 2 gelieferte Berechnung ergiebt, die dadurch (von *G* zu *A*) gebildete Tonstufe der Tonstufe von *g* zu *a* (Saitenlängenverhältniss von 9 zu 8) gleich, also eine grosse Tonstufe sein musste. Guido nahm an, dass die eine Tonart bildende Tonreihe nicht, wie die Griechen die Sache angesehen hatten, acht Töne vielmehr deren nur sechs erfordere. Von diesen sechs Tönen sollte der zweite gegen den ersten (oder untersten) eine grosse, der dritte gegen den zweiten gleichfalls eine grosse, der vierte gegen den dritten eine kleine, der fünfte gegen den vierten eine grosse und endlich der sechste gegen den fünften gleichfalls eine grosse Tonstufe bilden. Diese Stufenfolge fand sich sofort in der Tonreihe *G A H c d e*, dann aber zunächst erst wieder in der Tonreihe *c d e f g a*, also in einer Tonreihe, dessen unterster Ton der vierte Ton jener Tonreihe *G A H c d e* war. Wollte Guido so fortfahren, so musste *f*, der vierte Ton in der Reihe *c d e f g a*, wieder als unterster Ton derjenigen Reihe von sechs Tönen, aus welchen eine dritte Tonart gebildet werden sollte, angenommen werden. Gegen solchen Ton *f* bildete nun freilich der nächst folgende Ton *g* eine grosse und zu solchem *g* der folgende Ton *a* gleichfalls eine grosse Tonstufe, allein nun musste, nach

Maassgabe der in den Reihen $G A H c d e$ und $c d e f g a$ obwaltenden Stufenfolge, zunächst eine kleine Tonstufe folgen; zur Bildung dieser kleinen Tonstufe aber war der auf a zu nächst folgende Ton h nicht zu gebrauchen, da dieser gegen den Ton a vielmehr eine grosse Tonstufe bildete. Dieserhalb schob Guido in die vorgefundene Tonreihe zwischen a und h einen neuen Ton *) ein, welchen er mit dem Buchstaben b bezeichnete und welcher, als Quarte vom Tone f aufgefunden rücksichtlich der Höhe oder der Saitenlänge zu dem Tone a in demselben Verhältnisse stand als c zu H (oder $\bar{c}$ zu h) und als f zu e (oder $\bar{f}$ zu $\bar{e}$), welcher also gegen a eine kleine Tonstufe bildete. Da nun auch c gegen dieses b und gleichfalls d gegen c eine grosse Tonstufe bildete, so war damit für Guido eine dritte, den beiden anderen hinsichtlich der Folgen der Tonstufen gleiche Tonart gefunden in der Tonreihe $f g a \bar{b} \bar{c} \bar{d}$. Er betrachtet jede dieser drei Tonreihen $G A H c d e$, $c d e f g a$ und $f a g \bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{d}$ als ein geschlossenes Ganzes, als ein für sich bestehendes Tonsystem von je sechs Tönen; weshalb er denn ein jedes solcher drei Systeme ein Hexachord (ein aus sechs Saiten bestehendes Ganzes) nannte. Uebrigens nahm er eine Wiederholung solcher Systeme in höherer Octave, also in den Tönen $g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e}$, $\bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a}$ und $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{d}$, an. Dem Sänger, welcher sich in dem Gebrauche dieser seiner drei Hexachorde üben und zugleich zeigen wollte, dass er wisse, in welcher der drei gedachten Tonarten (deren jeder mit den beiden anderen mehrere Töne gemeinschaftlich angehörten) die Melodie je zur Zeit sich bewege, gab er bestimmte Vorschriften, nach welchen der Sänger den Ton, welchen er eben singe, benennen solle. Dem untersten Tone eines jeden Hexachords sollte beim Gesange die Sylbe *ut*, dem zweiten die Sylbe *re*, dem dritten die Sylbe *mi*, dem vierten die Sylbe *fa*, dem fünften die Sylbe *sol* und dem

*) Dieser Ton war freilich schon von den Griechen gefunden und gebraucht, allein er war nicht mit den griechischen diatonischen Tonarten in das Mittelalter überkommen.

sechsten die Sylbe *la* beigegeben werden. Diese Benennung der Töne konnte aber ihren Zweck nur so lange erreichen, als die zu singende Melodie innerhalb der Gränzen eines und desselben Hexachords blieb, so lange man also die einzelnen in der Melodie vorkommenden Töne als nur diesem Hexachorde angehörig betrachten konnte. So lange z. B. die Melodie sich innerhalb der Tonreihe *G A H c d e*, der des untersten Hexachords, bewegte, sollte der Sänger diese sechs Töne *ut, re, mi, fa, sol* und *la* nennen (wiewohl die Töne *c d* und *e* in Beziehung auf das zweite Hexachord nicht *fa, sol* und *la* sondern wieder *ut, re* und *mi* genannt werden mussten). Schritt aber die Melodie über den Umfang des Hexachords hinaus, in welchem sie sich bis dahin bewegt hatte, so sollte die Benennung sich jederzeit bei den Tönen ändern, welche gegen einander eine kleine Tonstufe bildeten. Schritt z. B. die Melodie, welche sich in der Tonreihe *G A H c d e* bewegt hatte, von *e* zu *f* hinauf, so hatte der Sänger schon im Voraus den Namen des *e* umzuändern und auf diesem Tone statt der Sylbe *la* vielmehr die Sylbe *mi* und dann auf dem Tone *f* (welcher dem untersten Hexachorde gar nicht angehörte und welcher in dem zweiten Hexachorde *fa* in dem dritten Hexachorde aber *ut* hiess) die Sylbe *fa* zu singen. Und wenn umgekehrt die Melodie, welche sich in dem zweiten Hexachorde *c d e f g a* bewegt hatte, über *c* hinaus abwärts zu *H* schreiten sollte, so hatte der Sänger dem Tone *c* nicht mehr die Sylbe *ut* sondern die Sylbe *fa* und dann dem *H* die Sylbe *mi* beizugeben. Ein solches Absingen der Sylben *ut, re, mi, fa, sol* und *la* auf den ihnen nach der Lehre des Guido zuzutheilenden Tönen ward *Solmisation* genannt.

Da die hier vorgetragene Guidosche Lehre wahrscheinlich den Keim in sich enthielt, aus dem alle Veränderungen hervorgegangen sind, welche das griechische diatonische Tonsystem nachher hat erleiden müssen, um in unser heutiges Tonsystem umgewandelt werden zu können, so ist es unumgänglich nöthig solche Guidosche Lehre näher ins Auge zu fassen.

Erste Grundlage des ganzen Griechischen diatonischen Tonsystems war, wie wir oben gesehen haben, das Griechische Tetrachord gewesen, eine Reihe von vier Tönen, deren unterster mit dem zweiten eine kleine Tonstufe, deren zweiter Ton aber mit dem dritten, so wie deren dritter mit dem vierten eine grosse Tonstufe bildete. Zwei solcher Tetrachorde, *H c d e* und *e f g a* mit einander verbunden hatten das ursprüngliche ganze Tonsystem gebildet und es war der ursprünglich als ganzes System betrachteten Reihe *H c d e f g a* erst später das *A* als eine Verdoppelung des *a* in seiner Unter-Octave hinzugethan. Durch die oben (§. 4) erwähnten mit der Reihe *A H c d e f g a* später vorgenommenen Umstellungen war keine Tonreihe gefunden, welche wie jene zwei unter sich ganz gleiche und durch einen gemeinschaftlichen Ton unter sich verbundene Tetrachorde enthalten hätte, indessen liess sich die der Jonischen Tonart angehörige Reihe von Tönen, und zwar nur diese allein (wie oben nachgewiesen worden), in zwei rücksichtlich der Folge der Tonstufen unter sich ganz gleiche Reihen von je vier Tönen zerlegen. Auch von diesen beiden Reihen *c d e f* und *g a h c* enthielt jede zwei grosse und eine kleine Tonstufe jedoch, umgekehrt als bei den Griechischen Tetrachorden, die beiden grossen Tonstufen unten und die kleine Tonstufe oben. Wir wollen dieserhalb für die Folge, um uns kürzer ausdrücken zu können eine solche Reihe von vier Tönen, als in der der Jonischen Tonart angehörigen Tonreihe deren zwei enthalten sind, gleichfalls ein Tetrachord und zwar (zum Unterschiede von dem Griechischen Tetrachorde) ein neues Tetrachord nennen.

Da nun die diatonische Tonreihe der Griechen auch selbst dann noch, wo Guido den neuen Ton *b* in selbige eingeschoben hatte, so gestaltet blieb, dass darin mehr grosse als kleine Tonstufen vorkamen und über und unter einer kleinen Tonstufe zunächst immer zwei grosse Tonstufen folgten und da das menschliche Gehör, wenigstens nach einiger Uebung, grosse Tonstufen von kleinen Tonstufen leicht und bestimmt unterscheidet, so nahm man, wenn man auf zwei grosse

Tonstufen eine kleine Tonstufe folgen hörte, damit auch wahr, dass die Melodie sich eben an einer der beiden Stellen befinde, an welchen in der ihr angehörigen Reihe von acht Tönen eine kleine Tonstufe oder (wie man dieses später genannt hat) ein Einschnitt war. Weil aber in jeder solcher Reihe von acht Tönen ein solcher Einschnitt zwei Mal enthalten war, so liess der Eintritt der kleinen Tonstufe es dem Gehör zweifelhaft, an welchem jener beiden Einschnitte die Melodie sich eben befinde. Wahrscheinlich geschah es zu dem Zwecke diese Zweideutigkeit zu vermeiden, dass Guido die einer Tonart angehörige Reihe von acht Tönen auf eine Reihe von sechs Tönen, in welcher ein solcher Einschnitt nur ein Mal vorkam, beschränkte und seine Solmisation so einrichtete, dass, wenn die Melodie die Grenzen eines Hexachords überschritt, man, je nachdem dieses nach oben oder aber nach unten zu geschah, an dem Eintritte der Sylben *mi* und *fa* wissen konnte, in welches Hexachord die Melodie übergegangen sei. War z. B. dem Tone *c* zuerst die Sylbe *ut* beigegeben, so war dieses ein Zeichen, dass die Melodie sich in dem zweiten Tetrachorde *c d e f g a* bewege; ward aber später in abwärts schreitender Bewegung dem Tone *c* die Sylbe *fa* beigegeben, so war dieses ein Zeichen, dass die Melodie in das erste oder unterste Tetrachord schreiten solle.

Fassen wir die Lehre Guidos nochmals ins Auge, so ergeben sich aus dem Ganzen folgende Resultate. Er hatte dem Baue seiner Tonreihe *G A H c d e f g a b c̄ d̄* (wenngleich er selbige in drei Hexachorde eintheilte) das System eines Tetrachords und zwar eines solchen Tetrachords, welchem wir oben den Namen des neuen Tetrachords beigegeben haben, also einer Reihe von vier Tönen, welche zwei grosse Tonstufen und oben eine kleine Tonstufe enthält, zu Grunde legen und die einzelnen derartigen Tetrachorde so aneinander reihen wollen, dass der oberste Ton eines Tetrachords immer zugleich der unterste Ton eines anderen Tetrachords mithin auch umgekehrt der unterste Ton

eines Tetrachords immer zugleich der oberste Ton eines andern Tetrachords sei. Diese seine Absicht ergibt sich unverkennbar aus dem Umstande, dass er der vorgefundenen Griechischen Tonreihe $A H c d e f g a$ (welche sich in der oberen Octave durch die Töne $\underline{h} \underline{c} \underline{d} \underline{e}$ u. s. w. nur wiederholte) unten den Ton G und oben den Ton b hinzufügte. Die somit gefundene Tonreihe aber ist symmetrisch nicht anders als in die drei gleichartigen Tetrachorde $G A H c$, $c d e f$ und $f g a b$ zu zerlegen. Dagegen mag nicht eingewendet werden, dass Guido eine Reihe von sechs Tönen als zu einer Tonart gehörig betrachtet habe; denn seiner Solmisation zufolge bezeichnete immer der obere Schluss eines Tetrachords, die Folge von zwei Tönen, welche gegen einander eine kleine Tonstufe bildeten, die bezügliche Tonart. Diese beiden Töne, wenn sie unmittelbar aufeinander folgten, behielten immer die Namen *mi fa*, gehörten in dieser Folge bestimmt nur einer Tonart an, wohingegen die übrigen vier zur Gestaltung eines Guidoschen Hexachords erforderlichen Töne nach Maassgabe der Beziehung, welche sie auf eine solche Tonfolge *mi fa* oder *fa mi* haben sollten, andere Namen bekamen.

Erinnern wir uns nun daran, dass das Griechische diatonische Tonsystem ursprünglich nur die sieben Töne $H c d e f g$ und a enthielt, und dass, wenn man zunächst das a in seiner Unter-Octave und dann jeden solcher sieben Töne auch in seiner Ober-Octave verdoppelte oder wiederholte, doch jene sieben Töne immer die Grundlage des Griechischen Tonsystems geblieben waren, und überzeugen wir uns dann, dass die beiden in der Guidoschen Tonreihe enthaltenen mit einander verbundenen und unter sich in der Tonstufenfolge gleichen Tetrachorde $G A H c$ und $c d e f$ eben jene sieben Töne des ursprünglichen Griechischen Systems in sich fassten.

§. 6.

Wenn Guido in der Reihe von G bis b drei gleichartige Tetrachorde $G A H c$, $c d e f$ und $f g a b$ in der Weise

mit einander verbunden hatte, dass der oberste Ton des unteren Tetrachords wiederum der unterste Ton des nächst oberen Tetrachords war, so entstand dadurch eine Veranlassung eine Fortsetzung des von Guido eingeschlagenen Weges zu versuchen. Der von ihm neu gefundene Ton *b* war das *fa* in dem obersten der drei von ihm angenommenen Hexachorde. Der Ton *f* war das *fa* in seinem mittelsten Hexachorde, konnte aber zugleich auch als ein *ut*, nämlich als der unterste Ton des obersten Hexachords (*f g a b $\overline{c}$ $\overline{d}$*), gebraucht werden. Es lag daher die Frage sehr nahe, ob man nicht auch den neu gefundenen Ton *b* wiederum (wie das *f*) als ein *ut*, als den untersten und Anfangs-Ton eines vierten Guidoschen Hexachords, gebrauchen und damit zugleich auf dem von Guido betretenen Wege eine vierte neue Tonart finden könne. Sollte nun der Ton *b* als ein Guidosches *ut* gelten, so waren die beiden Töne, welche auf das *b* folgten, nämlich $\overline{c}$ und $\overline{d}$, als ein *re* und ein *mi* zu solchem *ut* zu gebrauchen, indem $\overline{c}$ zu *b* und gleichfalls $\overline{d}$ zu $\overline{c}$ eine grosse Tonstufe bildete. Zu dem *fa* aber war der in der vorhandenen Tonreihe auf $\overline{d}$ folgende Ton, nämlich der Ton $\overline{e}$, nicht zu gebrauchen, weil $\overline{e}$ zu $\overline{d}$ eine grosse Tonstufe bildete. Diesem Uebelstande war abgeholfen, wenn man, — wie Guido zwischen *a* und *h* einen neuen Ton, das *b*, eingeschoben hatte, um zu dem *a* ein *fa* zu erhalten, — zwischen $\overline{d}$ und $\overline{e}$ einen neuen Ton einschob, welcher zu $\overline{d}$ eine kleine Tonstufe bildete. Bei einer weiteren Fortsetzung eines solchen Verfahrens, bei welchem man ein neu gefundenes *fa* wieder als ein *ut* behandeln und dazu ein *re mi* und *fa* finden wollte, stiess man immer wieder auf dieselben Erscheinungen. Das *re* und *mi* war in den schon vorhandenen Tönen enthalten, das *fa* aber nicht und dessfalls bedurfte es zu dem *fa* immer eines neuen, in der vorhandenen Tonreihe noch nicht enthaltenen Tones.

Wenn man aber den von Guido betretenen Weg nach oben hin fortsetzen wollte, so drängte sich von selbst die Frage auf, ob sich nicht ein derartiger Weg auch nach unten

hin einschlagen lasse, d. h. ob nicht die durch Guido aufgestellte Reihe zusammenhängender (neuer) Tetrachorde oder der von ihm angenommenen Hexachorde von dem Tone *G* ab nach unten hin zu verlängern sei. Bei einem desfallsigen Versuche musste das *G*, welches bei Guido, weil es sein unterster Ton war, nur als ein *ut* gegolten hatte, als ein *fa* betrachtet und es musste zu diesem *fa* zunächst ein *mi* gesucht werden, also ein unter dem *G* liegender Ton, welcher mit dem *G* eine kleine Tonstufe bildete. Nun war freilich von denjenigen Tönen, welche bis dahin im Gebrauche gewesen, das *G* der niedrigste; allein man durfte von jedem der in der Griechischen Tonreihe ursprünglich schon begriffen gewesenen Töne nur dessen Unter-Octave (siehe §. 2) zu Hülfe nehmen, um abwärts von *G* eine Tonreihe zu erhalten, welche eben diejenige Tonstufenfolge enthielt, welche in der Reihe von *g* abwärts zu finden war. Die Unter-Octave von *f*, also *F*, bildete zu *G* dieselbe (grosse) Tonstufe als *f* zu *g*, *E* bildete zu *F* dieselbe (kleine) Tonstufe als *e* zu *f* u. s. w. Diese Verlängerung der Guidoschen Tonreihe nach unten hin mittels Anwendung der Unter-Octaven der schon sich im Gebrauche befindenden Töne war indessen zur Anstellung des hier in Frage stehenden Versuchs nicht nöthig, indem man, da ja Guido die Wiederholung der seinerseits (von *G* bis *b* oder *d̄*) erbaueten Tonreihe in höheren Octaven angenommen hatte, nur *g* statt des *G* als den untersten Ton der Guidoschen Tonreihe behandeln und somit dieses *g* als ein *fa* betrachten durfte, zu welchem dann nach unten hin zunächst ein *mi*, dann ein *re* und dann ein *ut* aufzusuchen war. Nun aber war das zunächst unter dem *g* liegende *f* zu einem *mi* für das *g* nicht zu gebrauchen, indem es gegen solches *g* keine kleine sondern eine grosse Tonstufe bildete. Deshalb musste zwischen *g* und *f* ein neuer Ton eingeschoben werden, welcher gegen *g* eine kleine Tonstufe und gegen *e* eine grosse Tonstufe bildete. Zu diesem neuen als ein *mi* geltenden Tone war dann in den beiden zunächst darunter liegenden Tönen *e* und *d* ein *re* und ein *ut* schon vorhanden.

Wollte man auch diesen Weg weiter fortsetzen; wollte man daher das *d*, welches in vorbeschriebener Weise das *ut* in dem der Guidoschen Reihe nach unten hin angehängten Tetrachord geworden war, wieder als ein *fa* eines noch weiter nach unten zu aufzubauenden Tetrachords betrachten und zu solchem *fa* wieder ein *mi*, ein *re* und ein *ut* suchen, so wiederholte sich die eben gemachte Erfahrung, indem das unter dem *d* zunächst liegende *c* gegen solches *d* wieder eine grosse, zu einem *mi* nicht brauchbare, Tonstufe bildete. Demnach war, wenn man die Guidosche Reihe nach unten zu durch neue Tetrachorde verlängern wollte, zu dem *mi* immer ein neuer Ton erforderlich, wohingegen die zu jedem *re* und *ut* brauchbaren Töne sich unter den schon vorhandenen Tönen vorfanden.

Im Voraus sei hier bemerkt, dass in derjenigen Reihe von Tönen, welche in unserer heutigen Musik gebraucht werden, eben diejenigen Töne enthalten sind, welche ausser den auf Guido schon überkommenen Tönen *A H c d e f g* (und deren Wiederholungen in anderen Octaven) und ausser dem durch Guido hinzugefügten *b* als neue Töne gefunden oder geschaffen werden mussten, um die Guidosche Tetrachordenreihe von *G* ab nach unten und von *b* nach oben hin und zwar, wenigstens der Idee nach, ins Unendliche verlängern zu können.

§. 7.

Bevor wir zu einer Aufstellung der gegenwärtig gebräuchlichen Tonreihe übergehen, haben wir aus der spätern Geschichte der Musik Folgendes hervorzuheben. Die Absicht des Guido, dass durch den Gebrauch der Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* und *la* die Tonart bezeichnet werde, in welcher eine Melodie sich eben bewege, konnte möglicher Weise nur beim Gesange und auch bei selbigem nur unter der Bedingung, dass der Sänger auf das Absingen eines Textes verzichte, erreicht werden. Daher war seine Solmisation nur für die Schule

nicht aber für das Volksleben anwendbar. In jener, also zur Uebung von Sängern und Sängerinnen, ist sie fortwährend und wird sie (wenn gleich dadurch, dass man dem *la* oben ein *si* beigegeben hat, verändert und ohne Beziehung auf den Zweck, zu welchem Guido sie schuf,) noch jetzt gebraucht; wie denn die Töne, welche der Deutsche *c, d, e, f, g, a* und *h* nennt, von den Franzosen mit den Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la* und *si* bezeichnet werden. Aus Guidos Zeit und aus den nächsten Jahrhunderten sind uns keine Tonstücke überkommen, aus welchen sich nachweisen liesse, dass bei Anfertigung derselben der Componist, wie Guido, drei aufeinander folgende und unter sich verbundene Tonarten vor Augen gehabt habe. Dahingegen liefern die uns aufbewahrten Erzeugnisse der späteren Zeit, insonderheit die des 15. und 16. Jahrhunderts Beweise, dass nach Guido die schon auf ihn überkommenen Griechischen (diatonischen) Tonarten, in welchen nur die sieben Töne *H c d e f g* und *a* mit ihren Wiederholungen in anderen Octaven vorkamen, von den Tonsetzern gebraucht worden sind. Späterhin verschwindet nach und nach der Gebrauch aller übrigen Griechischen Tonarten ausser der Jonischen und es machte sich die Ansicht geltend, als wenn diese Tonart, also die acht Töne *c d e f g a h c̄*, die Grundlage der Musik oder das eigentlich dafür brauchbare Ton-system sei*). Dessen ungeachtet hat man schon früh nicht allein den Gebrauch des schon von Guido geschaffenen Tones *b* wieder aufzunehmen begonnen, sondern auch in die vorhandene Tonreihe nach und nach neue Töne eingeschaltet, zunächst einen Ton zwischen *g* und *f*, welcher zu *g* eine kleine und zu *e* eine grosse Tonstufe bildet, — also den Ton, dessen man zunächst bedürftig war, wenn man die Guidosche Tetrachordenreihe nach unten hin verlängern wollte, — im Uebrigen aber nur solche neue Töne, welche zu einer Verlängerung der Guidoschen Tetrachordenreihe brauchbar waren.

*) Man vergleiche hiermit die Anmerkung am Schlusse des §. 2.

Nachdem nun zwischen alle diejenigen Töne der Reihe $c \ d \ e \ f \ g \ a \ h \ \bar{c}$, welche gegen einander eine grosse Tonstufe bilden, also zwischen c und d , d und e , f und g , g und a so wie zwischen a und h , ein neuer Ton (chromatischer Ton genannt) eingeschaltet worden, und daher über und unter einem jeden Tone sowohl eine grosse als eine kleine Tonstufe zu finden war, so war es möglich geworden von jedem Tone ab, welchen man als den Anfang einer Tonreihe behandeln wollte, die in der (allein im Gebrauch gebliebenen) Jonischen Tonart herrschende Tonstufenfolge aufzustellen. In der Jonischen Tonart hatte man (von unten nach oben zu) zuerst zwei grosse Tonstufen, dann eine kleine, dann drei grosse und dann wieder eine kleine Stufe. Wollte man z. B. von dem Tone d ab eben diese Stufenfolge bilden, so lieferte e zu d die erste grosse Tonstufe, dann der zwischen f und g eingeschobene neue Ton zu e die zweite grosse Tonstufe, dann wieder a zu g so wie h zu a und der zwischen $\bar{c}$ und $\bar{d}$ eingeschaltete neue Ton zu h eine grosse Stufe, worauf denn wieder zu diesem neuen Tone das $\bar{d}$ als Ober-Octave des d , von welchem man ausgegangen war, eine kleine Tonstufe bildete. So machte sich in der Lehre der Tonkunst die Ansicht geltend, dass jede Tonart mit der Jonischen gleiche Tonstufenfolge habe, dass es also, wenn man den Begriff, welchen die Griechen von einer Tonart des diatonischen Geschlechts hatten, zu Grunde legt, eigentlich nur eine Tonart gebe und dass jede Tonart sich von einer anderen nur durch den Namen, mithin nur durch die Höhe oder Tiefe desjenigen Tones, mit welchem die ihr angehörige Reihe von Tönen unten und oben schliesse, unterscheide.

§. 8.

Mit dieser Ansicht stehen einige eingeführte Kunstaussdrücke in Verbindung, welche daher gleich an dieser Stelle angegeben werden. Man hat

- 1) jeden neu geschaffenen und in die alte Tonreihe eingeschobenen Ton als einen zu seinem nächsten Nachbar (nach

unten oder nach oben hin) gehörigen, von diesem abgeleiteten, Nebenton und diesen Nebenton als aus einer Erniedrigung oder aber einer Erhöhung des ihm angehörigen Haupttones (oder, — siehe §. 1 —, als aus einer Vergrösserung oder Verkleinerung der für den Hauptton anzunehmenden Saitenlänge) entstanden betrachtet. Man hat das schon durch Guido geschaffene *b* als einen Nebenton von *h*, als durch eine Erniedrigung des Tones *h* entstanden, betrachtet und diesem Tone den ihm schon von Guido gegebenen Namen gelassen, jedem der übrigen neu geschaffenen Nebentöne aber einen Namen gegeben, welcher zugleich den Hauptton andeutete, durch dessen Erniedrigung oder aber Erhöhung er entstanden sein soll. Die Erniedrigung bezeichnete man dadurch, dass man der Sylbe, mittels welcher man den zur Bezeichnung des Haupttones dienenden Buchstaben aussprach, den Buchstaben *s* anhing, die Erhöhung dadurch, dass man dem Buchstaben, nach welchem der Hauptton benannt war, die Sylbe *is* beigab. So erhielten die durch Erniedrigung der Haupttöne *e*, *a*, *d* und *g* entstandenen Nebentöne die Namen *es*, *as*, *des* und *ges*, hingegen die durch Erhöhung der Haupttöne *f*, *c*, *g*, *d* und *a* entstandenen Nebentöne die Namen *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais*.

Man wird schon hier bemerken, dass durch das so eben bezeichnete Verfahren zwischen zwei Tönen der alten Tonreihe, welche zu einander eine grosse Tonstufe bildeten, zwei neue Töne (und nicht bloss einer) eingeschoben worden. Dieses wird man als richtig und folgerecht erkennen, wenn man den Zweck, zu welchem alle jene neuen Töne oder Nebentöne geschaffen waren, und die Weise, in welcher man sie zu schaffen glaubte, im Auge behält. Es war z. B. der Ton *es* um deswillen geschaffen, weil, wenn man *b* als den untersten Ton einer eine Tonart bildenden Tonreihe annehmen und zu selbigem diejenigen Töne suchen wollte, durch welche die in der Jonischen Tonart herrschende Stufenfolge hergestellt werden konnte, man freilich zunächst die schon der alten Tonreihe angehörig gewesenen

Töne *c* und *d*, nicht aber das in der alten Tonreihe dann folgende *e* gebrauchen konnte, vielmehr einen neuen Ton schaffen musste, welcher zu *d* eine kleine Tonstufe bildete und daher rücksichtlich seiner Höhe oder Tiefe zwischen dem *d* und dem *e* stand. Da einestheils dieser neue Ton die Stelle des als unbrauchbar erschienenen *e* vertreten sollte und da anderntheils das *d* schon als brauchbar befunden und in die von *b* ab beginnende Reihe schon einrangirt war, so war es angemessen, diesen neuen Ton (in der von *b* ab beginnenden Tonreihe) als einen Nebenton des unbrauchbaren *e*, also als den Ton *es*, und nicht als einen Nebenton des gebrauchten *d*, also nicht als den Ton *dis*, zu betrachten und zu benennen. Der umgekehrte Fall lag aber vor, wenn man bei der Aufstellung einer die Tonstufenfolge der Jonischen Tonart bildenden Tonreihe auf einen der alten Tonreihe angehörigen Ton stiess, welcher um deswillen, weil er zu tief war, nicht gebraucht werden konnte. Wenn man z. B. von *d* ab aufwärts die der Jonischen Tonart eigene Tonstufenfolge herstellen wollte, so war zunächst das *e* als zu *d* eine grosse Tonstufe bildend brauchbar, unbrauchbar aber das dann folgende, zu *e* eine kleine Tonstufe bildende, *f*. Es musste also ein neuer Ton geschaffen und an die Stelle des unbrauchbaren *f* gesetzt werden, welcher höher war als *f* und niedriger als *g* und welcher zu *e* eine grosse, zu *g* aber eine kleine Tonstufe bildete. Dieser neue Ton durfte nicht als ein Nebenton des *g*, zu welchem man noch gar nicht bei dieser Bildung einer Tonreihe gelangt war und welches *g* in der zu bildenden Tonreihe als vierter Ton unverändert gebraucht werden konnte, er durfte nicht als ein *ges* vielmehr nur als ein *fis* betrachtet und behandelt werden, womit zugleich bekundet ward, dass gegen diesen neuen Ton der Ton *f* und kein anderer ausgefallen sei.

Hieraus folgt denn auch, dass in keiner unserer heutigen Tonarten, welche die Tonstufenfolge der Jonischen Tonart in sich enthalten soll, ein Hauptton und zugleich der ihm zugehörige Nebenton vorkommen kann. Es ist aber in unserer

heutigen Musik das Schaffen neuer, der alten Tonreihe nicht angehörig gewesener, Töne noch weiter, als oben bereits bemerkt worden, fortgesetzt. Auch ein *ces* und ein *fes*, sowie ein *his* und ein *cis* schuf man sich, wiewohl in der alten Tonreihe die Töne *c* und *h*, so wie *f* und *e* gegen einander eine kleine Tonstufe bildeten. Es ward nämlich *ces* nicht zu dem Zwecke geschaffen, dass es gegen das darüber liegende *c* eine kleine Tonstufe bilde, sondern zu dem Zwecke, dass es gegen das darunter liegende *b* eine kleine Tonstufe bilde. Zu diesem letzteren Zwecke aber war der Ton *h* nicht zu gebrauchen, weil (wie wir oben gesehen haben) in einer Tonart, worin der Ton *b*, der schon von Guido geschaffene Nebenton und Stellvertreter von *h*, vorkam, nicht zugleich der dafür ausgefallene Hauptton *h* vorkommen konnte. Eben so sollte *fes* gegen *es* eine kleine Tonstufe bilden in einer Tonart, in welcher *es* bereits an die Stelle des ausgefallenen *e* getreten war. Der Ton *his* war geschaffen, damit er gegen *cis*, und der Ton *eis*, damit er gegen *fis* eine kleine Tonstufe bilde; aus der Tonart aber, welche den Ton *cis* enthielt, war der Ton *c* schon ausgefallen und eben so aus der Tonart, welche den Ton *fis* enthielt, der Ton *f*.

Ueberdiess aber kam hierbei nicht bloss der Name eines in die alte Tonreihe eingeschobenen neuen Tones sondern dessen Höhe oder Tiefe und sein daraus sich ergebendes Verhältniss zu seinen beiden Nachbartönen in Betracht. Das *ais* hatte nicht mit dem, schon von Guido in die alte Tonreihe eingeschobenen, *b*, *dis* nicht mit *es*, *gis* nicht mit *as*, *cis* nicht mit *des*, *fis* nicht mit *ges*, *his* nicht mit *ces*, *eis* nicht mit *f*, *fes* nicht mit *e* und *ces* nicht mit *h* gleiche Tonhöhe; oder (dieses im Allgemeinen ausgesprochen) der neu geschaffene Nebenton bildete gegen seinen Hauptton eine andere Tonstufe als diejenige kleine Tonstufe, welche (siehe §. 2) in der alten Tonreihe *h* gegen *c* und *f* gegen *e* bildete. Es hatte nämlich schon Guido die dem von ihm in die alte Tonreihe eingeschobenen *b* (welches gegen *a* eine kleine Tonstufe bilden sollte) gebührende Tonhöhe nur durch eine

Fortsetzung des Weges feststellen und bestimmen können, auf welchem die Griechen von dem Tone *H* ab die übrigen Töne ihres Tonsystems gefunden hatten. Die Griechen hatten (siehe §. 2) ihre Töne durch eine Stimmung nach Quarten, also dadurch aufgefunden, dass sie von der Länge einer Saite den vierten Theil abnahmen und nur deren übrige drei Viertheile erklingen liessen. Sie hatten von ihren Tönen zuletzt den Ton *f* und zwar dadurch gefunden, dass sie von der Länge der Saite des Tones *c* ein Viertheil abgeschnitten hatten. Die übrigen drei Viertheile solcher Saite hatten den Ton *f* gegeben. Nahm nun Guido wiederum von der Länge der Saite des Tones *f* ein Viertheil ab, so gaben ihm deren übrig gebliebene drei Viertheile den Ton *b*. Durch gleiche Quotisirung der Längen der Saiten hat man nachher von diesem *b* ab die Nebentöne *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces* und *fes* gefunden. Drei Viertheile der Saite von *b* lieferten den Ton *es*, drei Viertheile der Saite von *es* lieferten den Ton *as* u. s. w. Um aber die anderen Nebentöne, welche man als aus einer Erhöhung ihrer bezüglichen Haupttöne hervorgegangen betrachtete, also die Nebentöne *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis* und *his* zu finden, bediente man sich einer anderen Quotisirung der Länge einer Saite. Man quotisirte dieserhalb (siehe §. 1) nach dem Verhältnisse der Zahlen 3 und 2; man schnitt von der Länge einer Saite den dritten Theil ab und liess deren übrig gebliebene zwei Dritttheile vibriren, wodurch man die s. g. Quinte des Grundtones erhielt. Begann man dieses Verfahren wieder von demjenigen Tone ab, von welchem ab die Griechen (durch Quotisirung der Saitenlängen nach dem Verhältnisse der Zahlen 4 und 3) ihre übrigen Töne gefunden hatten, also von dem Tone *H* ab, so gaben zwei Dritttheile der Länge der Saite des Tones *H* den Ton *fis*, zwei Dritttheile der Saite von *fis* gaben den Ton *cis*, zwei Dritttheile der Saite von *cis* gaben den Ton *gis*, zwei Dritttheile der Saite von *gis* gaben den Ton *dis*, zwei Dritttheile der Saite von *dis* gaben den Ton *ais*, zwei Dritttheile der Saite von *ais* gaben

den Ton $\overline{\text{eis}}$ und zwei Dritttheile der Saite des Tones $\overline{\text{eis}}$ gaben den Ton $\overline{\text{his}}$. Das Resultat einer solchen doppelartigen Quotisirung der Saiten möge hier durch ein Beispiel dargelegt werden. Wenn man (siehe die dritte im §. 2 gelieferte Berechnung) die Länge der Saite des Tones H in 4096 Theile zerlegt betrachtet oder dieser Saite die Zahl 4096 beigiebt, so hat (in dem Verhältnisse von 4 zu 3 quotisirt) die Saite von f die Zahl 2916, die Saite von b 2187, die Saite von $\overline{\text{es}}$ $1640\frac{1}{4}$, die Saite von $\overline{\text{as}}$ $1230\frac{3}{16}$, die Saite von $\overline{\text{des}}$ $922\frac{41}{64}$, die Saite von $\overline{\text{ges}}$ $691\frac{251}{512}$. Setzt man dieses $\overline{\text{ges}}$ (siehe §. 2) zu seiner zweiten Unter-Octave ges herab, um es in den Bezirk der s. g. kleinen Octave einrangiren zu können, so hat die Saite von $\overline{\text{ges}}$ $1383\frac{123}{256}$ und die Saite von ges $2767\frac{59}{64}$, während die Saite von g (siehe oben die fragliche Berechnung) 2592 hatte. Nun aber geben zwei Dritttheile der für die Länge der Saite des Tones H angenommenen Zahl 4096 die Zahl $2730\frac{2}{3}$ als die dem Tone fis zukommende Zahl. Es stehen also die Töne ges und fis bezüglich ihrer Saitenlängen oder ihrer Tonhöhen in dem Verhältnisse von $2767\frac{59}{64}$ zu $2730\frac{2}{3}$; ges ist also um ein Geringes tiefer als fis ; ferner verhält sich f zu fis wie 2916 zu $2730\frac{2}{3}$, ferner fis zu g wie $2730\frac{2}{3}$ zu 2592 oder (was dasselbe ist) wie 256 zu 243 und endlich f zu ges wie 2916 zu $2767\frac{59}{64}$ oder (was wiederum dasselbe ist) wie 256 zu 243. Demnach bildete ges zu f und g zu fis die (in der Griechischen Tonreihe zu zwei Malen vorkommende) kleine Tonstufe, fis aber bildete gegen f eine etwas grössere Tonstufe, und deshalb konnte man den Ton fis nicht da gebrauchen, wo man den Ton ges bedurfte.

Nachdem man zu jedem der sieben schon von den Griechen auf Guido überkommenen Töne, — welche man die natürlichen Töne nannte —, zwei Nebentöne geschaffen und solche Nebentöne — welche man chromatische oder farbige Töne nannte —, in die Reihe eingeschaltet hatte, so ergab sich, dass die somit entstandene Gesammttonreihe diejenigen Töne enthielt, durch welche zu jedem der sieben natürlichen

Töne (wenn man einen solchen als den Grundton einer Leiter betrachten wollte), ferner zu jedem der chromatischen Töne *b*, *es*, *as*, *des*, *ges* und *ces*, so wie auch zu den chromatischen Tönen *fis* und *cis* die der natürlichen oder Jonischen Tonart eigene Tonstufenfolge hergestellt werden konnte, indem diese Tonstufenfolge in den Tonreihen

g a h c̄ d̄ ē fis̄ ḡ,
d e fis̄ g a h cis̄ d̄,
a h cis̄ d̄ ē fis̄ gis̄ ā,
e fis̄ gis̄ a h cis̄ dis̄ ē,
H cis̄ dis̄ ē fis̄ gis̄ ais̄ h̄,
fis̄ gis̄ ais̄ h cis̄ dis̄ eis̄ fis̄,
cis̄ dis̄ eis̄ fis̄ gis̄ ais̄ his̄ cis̄,
f g a b c̄ d̄ ē f̄,
b c̄ d̄ es̄ f̄ g a b̄,
es̄ f g as̄ b c̄ d̄ es̄,
as̄ b c̄ des̄ es̄ f̄ g as̄,
des̄ es̄ f ges̄ as̄ b c̄ des̄,
ges̄ as̄ b ces̄ des̄ es̄ f̄ ges̄,
ces̄ des̄ es̄ fes̄ ges̄ as̄ b ces̄

obwaltete. Dahingegen liess sich, wenn man auch die übrigen chromatischen Töne oder Nebentöne als Grundtöne einer Tonart betrachten wollte, zu ihnen eine solche Tonstufenfolge noch nicht bilden; wesfalls, wenn dieses geschehen sollte, noch andere neue Töne in die schon vorhandene Gesammttonreihe eingeschoben werden mussten. Sollte *gis* als unterster Ton oder Grundton einer Tonart gelten, so bildete freilich *ais* zu dem *gis* eine grosse Tonstufe, *his* zu *ais* wieder eine grosse, *cis* zu *his* eine kleine, *dis* zu *cis* und *eis* zu *dis* eine grosse Tonstufe; allein nun musste ein Ton folgen, welcher zu *eis* eine grosse Tonstufe bildete. Der Ton *fis* aber bildete zu *eis* eine kleine Tonstufe und *g* war nicht zu gebrauchen, weil einestheils schon ein Nebenton von *g*, nämlich *gis*, in der zu bildenden Reihe als deren Grundton vorgekommen war und anderweit als Octave solches Grundtones wieder vorkommen musste, und weil man anderntheils, da in

der Reihe der natürlichen Töne *f* auf *e* folgte, in der Reihe der chromatischen Töne auf einen durch Erhöhung des *e* entstandenen Nebenton auch einen durch Erhöhung des *f* entstandenen Nebenton folgen lassen wollte. Dieserhalb verfiel man darauf den Ton, welchen man in der Tonart *gis* zwischen *eis* und *gis* oder zwischen dem sechsten und achten Tone neu einschieben musste, als aus einer Erhöhung des *fis* entstanden, mithin als einen Nebenton des Nebentones *fis* zu betrachten, welcher rücksichtlich der Tonhöhe zu *fis* in demselben Verhältnisse stand als *fis* zu *f*, und welchen man *fisis* nannte. Somit erhielt man die Tonreihe

gis ais his cis dis eis fisis gis.

Wollte man von *dis* ab die Stufenfolge der Jonischen Tonart bilden, so fehlte (*fisis* als schon vorhanden betrachtet) wieder zwischen dem sechsten und achten Tone der Reihe, also zwischen *his* und *dis*, ein Ton, welcher zu *his* eine grosse Tonstufe bildete. Dieser fehlende Ton ward auf gleiche Weise als *fisis* geschaffen, aus einer Erhöhung des *cis* entstanden betrachtet und daher *cisis* genannt. Somit erhielt man die Tonreihe

dis eis fisis gis ais his cisis dis.

Und bei einer weiteren Fortsetzung dieses Verfahrens erhielt man die Tonreihen

ais his cisis dis eis fisis gisis ais,

eis fisis gisis ais his cisis disis eis und

his cisis disis eis fisis gisis ais his.

Es blieb demnach von den chromatischen oder Nebentönen nur noch *fes* übrig, zu welchem die Tonstufenfolge der Jonischen oder natürlichen Tonart gesucht werden musste. Zu *fes* bildete *ges* und wiederum bildete *as* zu *ges* eine grosse Tonstufe, aber es fehlte zwischen *as* und *b* ein Ton, welcher zu *as* eine kleine Tonstufe bildete. Diesen fehlenden Ton schob man ein, betrachtete ihn als aus einer Erniedrigung des *b* entstanden und nannte ihn *bes*. Somit erhielt man die Tonreihe

fes ges as bes ces des es fes.

Anmerkung I. Es liegt zu Tage, dass eben so, als man aus *b* ein *bes* gemacht, auch aus *ces* ein *ceses*, aus *des* ein *deses*, aus *es* ein *eses*, aus *fes* ein *feses*, aus *ges* ein *geses* und aus *as* ein *asas*, und eben so, als man aus *fis* ein *fisis* und zuletzt aus *ais* ein *aisis* gemacht, auch aus *eis* ein *eisis* und aus *his* ein *hisis* gemacht werden könne.

Anmerkung II. Hier, wo wir bereits sämtliche in die Reihe der natürlichen Töne nach und nach eingeschobenen neuen oder chromatischen Töne, welche als aus einer Erniedrigung oder Erhöhung ihrer Haupttöne entstandene Nebentöne betrachtet wurden, kennen gelernt haben, wird es an der Zeit sein uns an dasjenige zu erinnern, was in dem §. 6 über die Verlängerung der in den Guidoschen Hexachorden enthaltenen Reihe zusammenhängender Tetrachorde nach oben und nach unten hin gesagt worden ist. Zu dieser Verlängerung ist jeder der nach Guidos Zeit neu geschaffenen Töne brauchbar, was hier sofort, — ohne jedoch auf die Verschiedenheit der Octaven Rücksicht zu nehmen, da ja die Guidoschen Tetrachorde eben sowohl als alle nach Guido neu geschaffene Töne in jede beliebige Octave verlegt werden können, — nachgewiesen werden soll.

Die Reihe der drei Guidoschen Tetrachorde *G A H c*, *c d e f* und *f a g b* verlängert sich nach oben hin durch die Tetrachorde *b c d es*, *es f g as*, *as b c des*, *des es f ges*, *ges as b ces*, *ces des es fes* und *fes ges as bes*, nach unten hin aber durch die Tetrachorde *G Fis E D* oder *g fis e d*, *d cis h a*, *a gis fis e*, *e dis cis h*, *h ais gis fis*, *fis eis dis cis*, *cis his ais gis*, *gis fisis eis dis*, *dis cisis his ais*, *ais gisis fisis eis*, *eis disis cisis his*, *his aisis gisis fisis*. Diese Tetrachorde enthalten sämtliche nach Guido geschaffenen neuen Töne.

Anmerkung III. In jedem dieser Tetrachorde tritt ein neuer Ton auf, welcher in keinem der vorhergehenden Tetrachorde enthalten war, wogegen bei der Bildung der weitem Tetrachorde jeder Ton, welcher in einem vorhergehenden Tetrachorde schon vorgekommen ist, als schon der Tonreihe angehörig betrachtet wird. Nach oben hin enthält das erste der Guidoschen Tetrachorden angereihte Tetrachord *b c d es* als neuen Ton den Ton *es*, das zweite *es f g as* als neuen Ton den Ton *as*, das dritte *as b c des* als neuen Ton den Ton *des* und zugleich den (schon von Guido geschaffenen) neuen und bereits in dem ersten Tetrachorde (*b c d es*) vorgekommenen Ton *b*, das vierte Tetrachord *des es f ges* als neuen Ton den Ton *ges* und zugleich den schon im ersten Tetrachorde als neu vorgekommenen Ton *es*. Eben so nach unten hin enthält das erste Tetrachord *g fis e d* als neuen Ton den Ton *fis*, das zweite Tetrachord *d cis h a* als neuen Ton den Ton *cis*, das dritte Tetrachord *a gis fis e* als neuen Ton *gis* und zugleich das in dem ersten Tetrachorde *g fis e d* als neu vorgekommene *fis* u. s. w.

Nach Einschaltung dieser Anmerkungen wollen wir den oben angedeuteten Zweck des §. 8 weiter verfolgen.

Da nun somit zu jedem der schon in der alten Tonreihe enthaltenen 7 Töne zwei Nebentöne geschaffen waren, man also im Ganzen 21 Töne hatte, aus welchen von jedem Tone ab sich eine Tonreihe herstellen liess, in welcher die Tonstufen eben so folgten als in der der Jonischen Tonart, so durfte man annehmen, dass es 21 Tonarten gebe.

2) Man benannte jede dieser 21 Tonarten nach dem Namen des Tones, von welchem ab die ihr angehörige Tonreihe aufgebaut worden war. Man nannte also diese Tonarten die Tonart von *c*, die Tonart von *d*, von *e*, von *f*, von *g*, von *a*, von *h*, von *cis*, von *dis*, von *eis*, von *fis*, von *gis*, von *ais*, von *his*, von *ces*, von *des*, von *es*, von *fes*, von *ges*, von *as* und von *b*.

3) Man nannte den Ton, von welcher eine Tonart benannt war, den Grundton oder auch die Tonika solcher Tonart, man sagte z. B. der Ton *d* sei der Grundton oder die Tonika der Tonart von *d*, oder auch der Tonart *d*, der Ton *es* sei der Grundton oder die Tonika der Tonart von *es* oder auch der Tonart *es* u. s. w.

4) Man nannte jede Tonart, deren Grundton ein anderer als der Ton *c* war, eine transponirte Tonart.

5) Man nannte die einer Tonart angehörige Tonreihe eine Tonleiter, auch eine *scala*; man sagte also z. B., die Tonreihe von *d e fis g a h cis d̄* sei die Tonleiter oder die *scala* von *d* oder von der Tonart *d*.

Auch wir wollen für die Folge uns dieser Benennung bedienen, indessen uns wieder die Annahme des Gebrauchs verwahren, nach welcher man

6) den untersten Ton einer Tonleiter (den Grundton solcher Leiter so wie der ihr angehörigen Tonart) die erste Stufe solcher Leiter, den zweiten Ton die zweite Stufe u. s. w. genannt hat. Nach dem Begriffe, welchen man mit dem Worte Leiter und mit dem Worte Stufe verbindet, befindet sich die erste oder unterste Stufe einer Leiter schon

über dem Boden, auf welchem die Leiter steht und von welchem ab derjenige, welcher die Leiter besteigen will, den Fuss bis auf die unterste Stufe der Leiter erheben muss, so dass also der Boden, von welchem ab das Besteigen der Leiter beginnt, nicht schon als eine Stufe der Leiter betrachtet werden kann. Nun aber kann bei einem Vergleiche zwischen der eine Tonart bildenden Tonreihe und einer Leiter der unterste Ton solcher Tonreihe, von welcher ab man allererst in jener Tonreihe aufzusteigen beginnen will, nur dem Boden, auf welchem eine Leiter steht, gleichgestellt werden. Der oben gerügte Gebrauch widerspricht also schon dem Begriffe, welchen man mit dem Worte Leiter verbindet. Indessen möchte man diesen Gebrauch allenfalls als einen eingeschlichenen Missbrauch dulden, wenn er nicht zugleich eine Begriffsverwirrung zur Folge hätte. In dem Ausdrucke Tonstufe nämlich, welcher in dem Vorhergehenden schon häufig vorgekommen ist und welchen wir der heutigen Lehre der Tonkunst durchaus gemäss gebraucht haben, bezeichnet das Wort Stufe offenbar den Abstand eines Tones von einem anderen Tone oder die Grösse der Verschiedenheit ihrer Tonhöhe, immerhin also den zwischen zwei Punkten befindlichen Zwischenraum oder die Beziehung von zwei Punkten zu einander. Wenn man aber den untersten Ton einer Tonleiter, mithin auch einen Ton ohne alle Beziehung desselben auf einen anderen Ton eine Stufe nennt, so gebraucht man das Wort Stufe in einem ganz anderen Sinne, als welchen es in dem zusammengesetzten Worte Tonstufe hatte. Richtig sagte man, in der Leiter der Jonischen Tonart bilde der zweite Ton *d* zu dem untersten Tone *c* eine grosse Stufe; dem aber widersprach man, wenn man sagte, der Ton *c* sei die unterste oder die erste Stufe solcher Leiter, der Ton *d* sei deren zweite Stufe.

Dieserhalb wollen wir forthin den untersten Ton einer Tonleiter nicht deren unterste oder erste Stufe, vielmehr den untersten oder ersten Ton solcher Leiter nennen und durch den Ausdruck unterste oder erste Stufe einer Tonleiter den Abstand des zweiten Tones solcher Leiter

von deren erstem Tone, durch den Ausdruck *zweite Stufe* einer Tonleiter den Abstand des dritten Tones solcher Leiter von deren zweitem Tone u. s. w. bezeichnen.

Alsdann hat man

7) den Abstand, in welchem sich ein Nebenton zu seinem Haupttone (z. B. *b* zu *h*, *fis* zu *f*) befindet, nicht eine Tonstufe genannt, — weil der Ausdruck *Stufe* nur aus dem Begriffe des Wortes *Leiter* entlehnt war, in der Leiter einer Tonart aber (wie schon obenan bemerkt worden) nicht ein Hauptton und zugleich sein Nebenton, mithin auch nicht der zwischen beiden obwaltende Abstand vorkommen konnte, — sondern man hat diesen Abstand einen halben Ton, auch wohl einen kleinen halben Ton genannt, und daher z. B. gesagt, *fis* mache zu *f* oder *ges* zu *g* einen halben oder vielmehr einen kleinen halben Ton.

Von dieser Benennung stammen wahrscheinlich einige andere her, welche sich in der Lehre der Tonkunst eingeschlichen haben. Man hat nämlich

8) die beiden in der Leiter der Jonischen Tonart vorkommenden kleinen Tonstufen gleichfalls *halbe Töne* genannt und z. B. gesagt, *f* mache zu *e* so wie *c* zu *h* (also in den transponirten Tonarten z. B. *g* zu *fis* oder *ges* zu *f*) einen halben Ton, — was schon deshalb nicht hätte geschehen sollen, weil (wie wir oben gesehen haben) der Nebenton zu seinem Haupttone in einem anderen Verhältnisse als dem von 256 zu 243 steht —; weshalb man denn diese kleinen Tonstufen auch wohl *grosse halbe Töne* genannt hat. Und als man somit den Ausdruck *halber Ton* auf die kleinen Tonstufen angewandt hatte, so nannte man nun auch die in der Tonleiter vorkommenden grossen Tonstufen *ganze Töne*.

9) Man nannte, ursprünglich jedoch nur in Beziehung auf die Tonart *c*, diejenigen drei grossen Tonstufen, welche der zweite Ton der Leiter gegen den ersten, der fünfte gegen den vierten und der siebente gegen den sechsten bildete, *grosse ganze Töne*, dahingegen die beiden grossen Tonstufen, welche der dritte Ton der Leiter gegen den zweiten und der

sechste gegen den fünften bildete, kleine ganze Töne, — wovon der Grund weiter unten angegeben werden wird.

10) Man nannte den ersten Ton der Leiter die Prime, den zweiten die Secunde, den dritten die Terz oder auch die Mediant, den vierten die Quarte oder auch die Unterdominante, den fünften die Quinte oder auch die Dominante, den sechsten die Sexte oder auch die Untermediante, den siebenten die Septime (oder statt dessen auch wohl die Septe) und den achten die Octave der Leiter.

11) Man betrachtete den zwischen zwei verschiedenen Tönen bezüglich ihrer Tonhöhe (oder der jedem derselben zukommenden Saitenlänge) obwaltenden Abstand als einen zwischen solchen beiden Tönen liegenden Zwischenraum und nannte daher einen solchen Abstand oder einen solchen Zwischenraum ein Intervall. Zur Bezeichnung der Beschaffenheit der verschiedenen Intervalle bediente man sich wieder der oben unter Nr. 10 aufgeführten Ausdrücke Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime (oder Septe) und Octave, jedoch immer wieder unter Berücksichtigung der in der Tonleiter obwaltenden Folge der Töne. Man sagte z. B., *e* bilde zu *d* das Intervall der Secunde, weil, wenn man von *d* ab in der Leiter aufwärts schritt, man zunächst zu *e* als zu dem zweiten Tone (nämlich von *d* ab gerechnet) gelangte. Man sagte, *h* bilde zu *e* das Intervall der Quinte, weil, von *e* ab gerechnet, *f* der zweite, *g* der dritte, *a* der vierte und daher *h* der fünfte Ton war.

Auch bedient man sich in der Kunstsprache, um die Beziehung zu bezeichnen, in welcher ein Ton zu dem anderen, mit welchem er ein Intervall bildet, steht, des Ausdrucks Relation.

Da man nun nicht allein die schon in der alten Tonreihe vorgefundenen s. g. natürlichen Töne (wie schon die Griechen gethan), sondern auch die neu geschaffenen chromatischen oder farbigen Töne als in jeder der verschiedenen Octaven, — also zugleich in der grossen, kleinen, eingestri-

chenen, zweigestrichene Octave u. s. w. —, vorhanden betrachtete, so entstand die Veranlassung auch dasjenige Intervall abzumessen, welches ein in einer Octave vorkommender Ton zu einem in einer anderen Octave vorkommenden Tone bildete.

Wenn z. B. das der kleinen Octave angehörige g gegen das eben dieser Octave angehörige e das Intervall einer Terz bildete, so wollte man auch bestimmen und bezeichnen, was für ein Intervall eben dieses g gegen das der eingestrichenen Octave angehörige $\overline{e}$ bilde.

Denken wir uns zunächst die aus den natürlichen Tönen gebildete Leiter der Jonischen Tonart zu mehreren Malen in den Bezirken von mehreren Octaven neben einander gestellt, schreiben wir also:

$c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}\ \overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{f}}\ \overline{\overline{g}}\ \overline{\overline{a}}\ \overline{\overline{h}}\ \overline{\overline{c}}$,

so finden wir das Intervall, welches zwei Töne gegen einander bilden, durch ein Abzählen der dazwischen liegenden Töne. Nehmen wir z. B. die zwei Töne g und $\overline{d}$, so finden wir, dass zwischen beiden die drei Töne a , h und $\overline{c}$ liegen, dass also in der Reihe $g\ a\ h\ \overline{c}\ \overline{d}$ (worin g der unterste oder erste Ton ist) der Ton $\overline{d}$ der fünfte Ton, mithin die Quinte von dem Tone g ist, dass daher die zwei Töne g und $\overline{d}$ das Intervall der Quinte bilden, wohingegen die zwei Töne g und $\overline{e}$ (weil zwischen ihnen nur die zwei Töne f und a liegen) das Intervall der Quarte bilden. Eben so bildet g zu $\overline{\overline{e}}$ das Intervall der Sexte (hingegen zu e das Intervall der Terz); g bildet zu $\overline{\overline{f}}$ das Intervall der Septime (hingegen zu f das Intervall der Secunde). So bildet $\overline{e}$ zu $\overline{\overline{f}}$ das Intervall der Septime, zu $\overline{\overline{g}}$ das Intervall der Secunde, zu $\overline{\overline{a}}$ aber und zugleich zu $\overline{\overline{e}}$ das Intervall der Octave, indem $\overline{\overline{e}}$ die Ober-Octave von e und die Unter-Octave von $\overline{\overline{e}}$ ist u. s. w.

Insofern man nun das Intervall, welches ein Ton zu einem andern Tone derselben Octave bildet, mit demjenigen Intervalle vergleicht, welches jener erstere Ton zu dem andern Tone bilden würde, wenn man sich letzteren als in die

benachbarte (höhere oder aber tiefere) Octave gestellt dächte, — z. B. also, wenn man das Intervall, welches g zu e bildet, mit dem Intervalle vergleicht, welches g zu $\overline{e}$ bilden würde, oder wenn man das Intervall, welches e zu g bildet, mit dem Intervalle vergleicht, welches e zu $\overline{G}$ bilden würde —, so nennt man dieses die Umkehrung oder die Replik eines Intervalls. Man sagt daher: das Intervall der Secunde (z. B. $\overline{c} \overline{d}$) liefert in seiner Umkehrung ($\overline{c} \overline{d}$) das Intervall der Septime, das Intervall der Terz ($\overline{c} \overline{e}$) in der Umkehrung ($\overline{c} \overline{e}$) das Intervall der Sexte, das Intervall der Quarte ($\overline{c} \overline{f}$) in der Umkehrung das Intervall der Quinte ($\overline{c} \overline{f}$), das Intervall der Quinte ($\overline{c} \overline{g}$) in der Umkehrung ($\overline{c} \overline{g}$) das Intervall der Quarte, das Intervall der Septe ($\overline{c} \overline{a}$) in der Umkehrung ($\overline{c} \overline{a}$) das Intervall der Terz, das Intervall der Septime ($\overline{c} \overline{h}$) in der Umkehrung ($\overline{c} \overline{h}$) das Intervall der Secunde und das Intervall der Octave liefert auch in seiner Umkehrung das Intervall der Octave, indem z. B. der Abstand von $\overline{c}$ zu $\overline{c}$ eben so gross ist als der von $\overline{c}$ zu $\overline{c}$, weil zwischen $\overline{c}$ und $\overline{c}$ 6 Töne ($\overline{d}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$ und $\overline{h}$) und zwischen $\overline{c}$ und $\overline{c}$ gleichfalls 6 Töne ($\overline{h}$, $\overline{a}$, $\overline{g}$, $\overline{f}$, $\overline{e}$ und $\overline{d}$) liegen.

Erst im 18. Jahrhunderte hat man in der Lehre der Musik begonnen auch einige solcher Intervalle zu berücksichtigen, welche von einem Tone gegen einen um mehr als eine ganze Octave über ihm liegenden Ton gebildet werden. Insonderheit hat man (die Leiter in mehreren Octaven neben einander gestellt) den neunten Ton die *N o n e*, den zehnten die *D e c i m e*, den eilften die *U n d e c i m e* und den zwölften die *D u o d e c i m e*, z. B. also in der Reihe $c \ d \ e \ f \ g \ a \ h \ \overline{c} \ \overline{d} \ \overline{e} \ \overline{f} \ \overline{g} \ \overline{a} \ \overline{h} \ \overline{\overline{c}}$ den Ton $\overline{d}$ die *None* von c , den Ton $\overline{e}$ die *Decime* von c , den Ton $\overline{f}$ die *Undecime* von c und den Ton $\overline{g}$ die *Duodecime* von c und eben so den Ton $\overline{e}$ die *None* von d , den Ton $\overline{f}$ die *Decime* von d , den Ton $\overline{g}$ die *Undecime* von d , den Ton $\overline{a}$ die *Duodecime* von d genannt u. s. w. Gleichfalls hat man auch die aus diesen Zusammenstellungen entstehenden Intervalle das Intervall der *None*, das Intervall der *Decime* u. s. w. genannt.

Da wir, so lange vorstehend von den Intervallen die Rede gewesen ist, unsere Beispiele nur aus der Reihe der s. g. natürlichen Töne hergenommen haben, so wird hier die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass das, was bislang über die Intervalle vorgetragen worden, auch auf solche Tonreihen Anwendung findet, welche einen oder mehrere oder lauter chromatische oder farbige Töne enthalten, indem nämlich bei dem Abzählen der Töne jeder Nebenton dieselbe Zahl (Nummer) bekommt, die derjenige Hauptton, von welcher er abgeleitet worden, bekommen würde, falls solcher Hauptton statt seines Nebentones in der bezüglichen Tonreihe vorkäme. Der Nebenton wird bei dem Abzählen der Töne zum Zwecke der Benennung eines Intervalls immer als Stellvertreter seines Haupttones betrachtet. Der natürliche Ton *g* z. B. ist die Quinte des natürlichen Tones *c* und daher bilden beide gegen einander das Intervall der Quinte. Aber auch *ges* (ein Nebenton von *g*) und eben so *gis* (gleichfalls ein Nebenton von *g*) ist die Quinte sowohl von *c* als von *ces* und von *cis* (den beiden Nebentönen von *c*), und daher bildet *ces* gegen *gis*, *g* und *ges*, *c* gegen *gis*, *g* und *ges* das Intervall der Quinte. Und eben so nennt man das Intervall, welches *eis* oder *e* oder *es* zu *cis* oder *c* oder *ces* bildet, das Intervall der Terz. Dasselbe gilt für den Fall der Umkehrung. Wie *c* gegen *g* (eine Quinte) in der Umkehrung (*c* zu *G*) das Intervall der Quarte bildet, eben so bildet *c* zu *gis* in der Umkehrung (*c* zu *Gis*) und *cis* zu *gis* in der Umkehrung (*cis* zu *Gis*) und *ces* zu *gis* in der Umkehrung (*ces* zu *Gis*) eine Quarte.

Dahingegen wird bei der Abzählung der Töne, welche (siehe §. 2) rücksichtlich ihrer Höhe oder rücksichtlich der ihnen zukommenden Saitenlänge zu einander in dem Verhältnisse von $2767\frac{5}{8}\frac{9}{4}$ zu $2730\frac{2}{3}$ stehen, — wie *b* zu *ais*, *ces* zu *h*, *c* zu *his*, *des* zu *cis*, *es* zu *dis*, *fes* zu *e*, *f* zu *eis*, *fis* zu *ges*, *gis* zu *as* —, immer nur einer mitgezählt, da in unserer heutigen Musik dergleichen zwei Töne neben einander gar nicht gebraucht werden, auch das menschliche Gehör den ge-

ringen Unterschied, welcher zwischen dergleichen zwei Tönen obwaltet, nicht abzumessen vermag, und da, wie schon gesagt, bei einem solchen Abzählen der Nebenton die Stelle seines Haupttones vertritt, von solchen zwei Tönen aber der von dem höheren Haupttone durch dessen Erniedrigung gebildete Nebenton tiefer ist als der andere Ton, welcher entweder sich schon unter den natürlichen Tönen findet oder aber durch Erhöhung eines natürlichen Tones gebildet ist.

Machen wir dieses durch ein Beispiel deutlicher. Wenn man ermitteln will, welches Intervall *Ais* zu dem über ihm liegenden oder höheren Tone *cis* bilde, so sind die Töne abzuzählen, welche zwischen *Ais* und *cis* liegen und welche Haupttöne oder aber Nebentöne sein können. Diese Töne würden sein zunächst *H* (nicht aber *B*, weil *B*, — siehe §. 2 —, tiefer ist als *Ais*, mithin *B* nicht zwischen *Ais* und *cis* liegen kann) oder aber *His*, also nur einer von den beiden Tönen *H* und *His*, indem *His* nur der Nebenton von *H* ist, der Nebenton aber, wie schon gesagt, nur als Stellvertreter seines Haupttones, nicht aber zugleich mit seinem Haupttone in einer Tonleiter vorkommen kann. Eben aus diesem Grunde kann zwischen dem Tone *H* oder *His* und dem Tone *cis* nicht noch der Ton *c*, als der schon durch den Nebenton *cis* vertretene Hauptton vorkommen. Demnach wird angenommen, dass zwischen *Ais* und *cis* nur ein Ton (entweder *H* oder *His*) liege, mithin *cis* zu *Ais* das Intervall der Terz bilde.

Anmerkung. Den Abstand zwischen zwei sich zu einander bezüglich der Tonhöhe wie die Zahlen $2767\frac{5}{8}$ und $2730\frac{2}{3}$ verhaltenden Tönen hat man eine Diesis genannt (wiewohl dieses Wort noch einen anderen in die Tonkunst gehörigen Begriff bei den Griechen bezeichnet hat und wiederum einen anderen bei den Franzosen bezeichnet). Und weil der Abstand zwischen solchen zwei Tönen so geringe ist, dass er kaum von einem geübten Ohre wahrgenommen werden kann, so haben unsere Tasteninstrumente (die Orgel und das Pianoforte) für solche zwei Töne (als z. B. für *H* und *ces*, *His* und *c*, *cis* und *des* u. s. w.) nur eine und dieselbe Taste, mithin auch nur Einen Ton. Dieses mag denn auch der Grund sein, aus welchem man dem Tonsetzer die Freiheit ein-

geräumt hat, dergleichen zwei Töne gegen einander zu vertauschen und den einen an die Stelle des anderen zu setzen. Einen solchen Umtausch zwischen dergleichen zwei Tönen nennt man eine *enharmonische Rückung* oder auch, — und zwar insonderheit, wenn dadurch zugleich der Eintritt einer anderen Tonart angedeutet wird —, eine *enharmonische Ausweichung*. Auch pflegt man von dergleichen zwei Tönen zu sagen, sie seien *enharmonisch gleichbedeutend*. Aus dem bisher Vorgetragenen wird nun leicht zu ersehen sein, dass, wenn man auch ein Intervall nach Maassgabe der Töne, welche zwischen zwei ein Intervall bildenden Tönen liegen, benennt, doch ein und dasselbe Intervall unter verschiedenen Umständen einen verschiedenen Caliber oder eine verschiedene Grösse haben könne, indem z. B. *e* weiter entfernt ist von *c* als *es*, wiewohl das Intervall, welches *es* gegen *c* bildet, ebensowohl eine Terz genannt wird als das Intervall, welches *e* gegen *c* bildet. Nun bestimmt sich die Verschiedenheit gleichnamiger Intervalle rücksichtlich ihrer Grösse nach der verschiedenen Grösse derjenigen Tonstufen, welche sich zwischen den beiden das fragliche Intervall bildenden Tönen befinden.

Wenden wir diesen Satz zunächst auf die s. g. natürliche Tonleiter an, in welcher ein Ton gegen seinen Nachbar entweder eine grosse oder aber eine kleine Tonstufe bildet, so wissen wir, dass in der Reihe:

c d e f g a h $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$

1) *e* zu *f* und *h* zu $\overline{c}$ (sowie $\overline{e}$ zu $\overline{f}$ und $\overline{h}$ zu $\overline{\overline{c}}$) das Intervall der Secunde und auch eine kleine Tonstufe bildet. Eine solche nur eine kleine Tonstufe in sich fassende Secunde nennt man eine kleine Secunde. Dann wird

2) die Secunde, welche *d* zu *c*, *e* zu *d*, *g* zu *f*, *a* zu *g* und *h* zu *a* bildet, eine grosse Secunde genannt, weil solche zwei Töne, *d* und *c*, *e* und *d* u. s. w., eine grosse Tonstufe in sich fassen. Ferner

3) bildet *e* zu *c*, *a* zu *f* und *h* zu *g* das Intervall der Terz. Die Terz *e c* fasst zwei grosse Tonstufen, nämlich *c d* und *d e*, in sich, so wie ebenfalls die Terz *a f* die zwei grossen Stufen *f g* und *g a* und die Terz *h g* die zwei grossen Stufen *g a* und *a h*. Solche zwei grosse Tonstufen in sich fassende Terzen hat man grosse Terzen genannt. Dahingegen

4) bildet f zu d eine Terz, welche die grosse Tonstufe $d e$ und die kleine Tonstufe $e f$ in sich fasst, und g bildet zu e eine Terz, welche gleichfalls eine grosse Tonstufe, $f g$, und eine kleine Tonstufe, $e f$, in sich fasst. Solche eine grosse und eine kleine Tonstufe in sich fassende Terzen werden kleine Terzen genannt.

5) Ferner bildet f zu c , g zu d und a zu e das Intervall der Quarte. Zwischen f und c liegen zwei grosse Tonstufen, $d e$ und $f g$, und die kleine Tonstufe $e f$; zwischen g und d liegen zwei grosse Tonstufen, $d e$ und $f g$, und die kleine Tonstufe $e f$; zwischen e und a liegen die zwei grossen Tonstufen $f g$ und $g a$ und die kleine Tonstufe $e f$. Solche zwei grosse Tonstufen und eine kleine Tonstufe in sich fassende Quarten hat man reine Quarten genannt.

Ausser den eben angegebenen drei reinen Quarten findet sich in der Tonreihe $c d e f g a h$

6) nur noch eine aber andersartige Quarte, nämlich diejenige, welche h zu f bildet und welche die drei grossen Tonstufen $f g$, $g a$ und $a h$ in sich fasst. Eine solche drei grosse Tonstufen in sich fassende Quarte hat man eine übermässige Quarte oder auch einen *Tritonus* genannt.

7) Es bildet g zu c , a zu d und h zu e das Intervall der Quinte. Jede dieser drei Quinten fasst drei grosse Tonstufen und eine kleine Tonstufe in sich, — die erste Quinte die drei grossen Tonstufen $c d$, $d e$ und $f g$ nebst der kleinen Tonstufe $e f$, die zweite Quinte die drei grossen Tonstufen $d e$, $f g$ und $g a$ nebst der kleinen Tonstufe $e f$ und endlich die dritte Quinte die drei grossen Tonstufen $f g$, $g a$ und $a h$ nebst der kleinen Tonstufe $e f$. — Solche drei grosse Tonstufen und eine kleine Tonstufe in sich fassende Quinten nennt man reine Quinten.

8) Anlangend das Intervall der Sexte, so findet sich selbiges in der Tonreihe $c d e f g a h$ nur zu zwei Malen, zwischen c und a so wie zwischen d und h . Jede dieser beiden Sexten $c a$ und $d h$ fasst vier grosse Tonstufen und

eine kleine Tonstufe in sich und eine Sexte von solchem Caliber nennt man eine grosse Sexte.

Endlich liefert die eben gedachte Reihe von sieben Tönen

9) nur eine Septime, nämlich die Septime $c\ h$, welche ausser einer kleinen Tonstufe noch fünf grosse Tonstufen in sich fasst. Eine derartige Septime wird eine grosse Septime genannt.

Gehen wir nun von einer Octave zu einer benachbarten, also von der Tonreihe $c\ d\ e\ f\ g\ a\ h$ zu der Tonreihe $\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}\ \overline{c}$ über, so bildet

10) $\overline{c}$ das Intervall der Octave gegen c . Diese Octave $c\ \overline{c}$ fasst wie jede andere in der der Jonischen Tonart angehörigen Tonreihe vorkommende Octave, — also wie die Octave $d\ \overline{d}$, $e\ \overline{e}$, $f\ \overline{f}$ u. s. w. —, fünf grosse und zwei kleine Tonstufen in sich.

11) Dann liefert solches $\overline{c}$ zu d das Intervall einer Septime, welche vier grosse Tonstufen ($d\ e$, $f\ g$, $g\ a$, $a\ h$) und zwei kleine Tonstufen ($e\ \overline{f}$ und $h\ c$) in sich fasst und daher (zur Unterscheidung von der grossen Septime, welche vielmehr fünf grosse aber nur eine kleine Tonstufe in sich fasst) kleine Septime genannt wird. Zugleich erscheint diese kleine Septime als die Umkehrung oder die Replik der durch die Töne c und d gebildeten grossen Secunde.

12) Ferner liefert solches $\overline{c}$ zu e das Intervall einer Sexte, welche drei grosse Tonstufen ($f\ g$, $g\ a$, $a\ h$) und zwei kleine Tonstufen ($e\ \overline{f}$ und $h\ \overline{c}$) enthält und, zur Unterscheidung von der oben unter Nr. 8 erwähnten grossen Sexte, kleine Sexte genannt wird.

13) Dann liefert solches $\overline{c}$ zu f eine Quinte, und zwar eine reine Quinte (deren Umfang oben unter Nr. 7 angegeben worden), damit aber auch die Umkehrung der reinen Quarte $c\ f$.

14) Ferner liefert $\overline{c}$ zu g eine reine Quarte und damit auch die Umkehrung der reinen Quinte $c\ g$.

15) Dann liefert $\overline{c}$ zu a eine kleine Terz (siehe oben Nr. 4) und somit die Replik der grossen Sexte $c\ a$.

16) Endlich bildet $\bar{c}$ zu h eine kleine Secunde und somit die Replik der Septime $c h$.

Wenden wir uns zu dem Tone $\bar{d}$, so bildet

17) dieser gegen c das Intervall einer None, welche — da sie ausser dem Intervalle einer Octave noch eine grosse Tonstufe in sich fasst —, grosse None genannt wird.

18) Ferner bildet $\bar{d}$ zu e eine kleine Septime und damit auch die Replik der grossen Secunde $d e$, dann

19) zu f eine grosse Sexte als die Replik der kleinen Terz $d f$, dann

20) zu g eine reine Quinte als Umkehrung der reinen Quarte $d g$, dann

21) zu a eine reine Quarte als Umkehrung der reinen Quinte $d a$, dann

22) zu h eine kleine Terz als Umkehrung der grossen Sexte $d h$.

Hiernächst liefert der Ton $\bar{e}$

23) zu d eine, die Octave $d \bar{d}$ und die grosse Tonstufe $\bar{d} \bar{e}$ in sich fassende, grosse None, dann

24) zu f eine grosse Septime als Umkehrung der kleinen Secunde $e f$, dann

25) zu g eine grosse Sexte als Umkehrung der kleinen Terz $e g$, dann

26) zu a eine reine Quinte als Umkehrung der reinen Quarte $e a$, dann

27) zu h eine reine Quarte als Replik der reinen Quinte $e h$.

Dann liefert der Ton $\bar{f}$

28) zu e eine None, welche das Intervall der Octave $e \bar{e}$ und die kleine Tonstufe $\bar{e} \bar{f}$ in sich fasst und daher, zur Unterscheidung von der unter Nr. 17 gedachten grossen None, eine kleine None genannt wird, dann

29) zu g eine kleine Septime als Umkehrung der grossen Secunde $f g$, dann

30) zu a eine kleine Sexte, als Umkehrung der grossen Terz $f a$, dann

31) zu h eine Quinte, welche zwei grosse Tonstufen, $\bar{c} \bar{d}$ und $\bar{d} \bar{e}$, und zwei kleine Tonstufen, $h \bar{c}$ und $\bar{e} \bar{f}$, in sich fasst und, zur Unterscheidung von der oben unter Nr. 7 bezeichneten reinen Quinte, eine falsche Quinte oder auch wohl eine kleine Quinte genannt wird. Zugleich bildet $\bar{f}$ in seiner Beziehung zu h die Umkehrung der, oben unter Nr. 6 gedachten, übermässigen Quarte $f h$.

Ferner liefert der Ton g

32) zu f eine grosse None, dann

33) zu a eine kleine Septime als Umkehrung der grossen Secunde $g a$, dann

34) zu h eine kleine Sexte als Umkehrung der grossen Terz $g h$.

Ferner liefert der Ton $\bar{a}$

35) zu g eine grosse None, dann

36) zu h eine kleine Septime als Umkehrung der grossen Secunde $a h$.

37) Ferner liefert $\bar{h}$ zu a eine grosse None und endlich

38) liefert $\bar{c}$ zu h eine kleine None.

Uebrigens darf in Beziehung auf vorstehend gedachte Bezeichnung oder Benennung der Intervallen Folgendes nicht unbemerkt bleiben. Nur zu besserer Veranschaulichung der Sache und nur beispielsweise ist in Vorstehendem die Tonreihe der s. g. kleinen Octave mit der Tonreihe der zunächst darüber liegenden s. g. eingestrichenen Octave zusammengestellt. In der Lehre der Tonkunst aber hat man sich die verschiedenen Octaven oder vielmehr die in den verschiedenen Octaven enthaltenen Tonreihen im Allgemeinen als gleichbedeutend gedacht, da die Tonstufenfolgen in dem Bezirke einer jeden Octave dieselben sind und in den Bezirken aller Octaven gleichnamige Töne auch gleichnamige Intervalle bilden, wie denn z. B. in der dreigestrichenen Octave $\bar{d}$ zu $\bar{c}$ eben wohl eine grosse Secunde bildet als in der grossen Octave D zu C . Auch hat man sich im Allgemeinen alle gleichnamigen Töne ohne Berücksichtigung der Octave, in wel-

cher sie vorkommen, — also alle Töne, welche in Beziehung auf die ihnen zukommenden Saitenlängen in dem Verhältnisse von 1 zu 2 oder von 1 zu 4 oder von 1 zu 8 u. s. w. stehen —, als gleichbedeutend und sich die Sache so gedacht, als wenn ein Ton der einen Octave nur eine Wiederholung des gleichnamigen Tones in jeder anderen Octave, mithin z. B. als wenn h und $\bar{h}$ und $\bar{\bar{h}}$ nur eine Wiederholung von H oder als wenn C und c und $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ nur eine Wiederholung von c enthalte. Daher ist denn auch in der Kunstsprache der Gebrauch ziemlich allgemein geworden bei der Bezeichnung von Intervallen es unberücksichtigt zu lassen, wenn von den beiden ein Intervall bildenden Tönen der eine einer anderen Octave angehört als der andere, sobald nur nicht zweifelhaft ist, welcher von den beiden ein Intervall bildenden Tönen der höhere oder der tiefere oder der Grundton des Intervalls sein solle, — welches Letztere indessen man nach demjenigen, was vorstehend über Intervalle vorgetragen worden, in jedem einzelnen Falle wissen kann. — Wenn z. B. gesagt wird, der Ton a sei die Quinte von dem Tone d , ohne dabei zu bemerken, aus welcher Octave das a und aus welcher Octave das d entnommen sein solle, so wissen wir schon, dass damit nur ein Fall bezielt sein könne, in welchem das a über dem d liege, weil a unterhalb dem d liegend nur die Unterquarte von d sein und also zu dem d nur das Intervall der Quarte bilden würde. Aber es kann durch jenen Ausdruck, nach Maassgabe des je zur Zeit vorliegenden einzelnen Falles, sowohl das mit dem Tone d sich in derselben Octave befindende a als auch das der ersten oder zweiten oder dritten Ober-Octave so wie überhaupt jeder weiteren Ober-Octave angehörige a bezielt sein. Wenn also in einem einzelnen Falle die Beziehung des Tones $\bar{\bar{a}}$ oder des Tones $\bar{\bar{a}}$ oder des Tones $\bar{a}$ zu dem Tone d (dem d der kleinen Octave) in Frage steht, so wird $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{a}$ ebensowohl als a die Quinte von d genannt und als zu d das Intervall der Quinte

bildend betrachtet. Oder ein anderes Beispiel. Der Ton g ist die Sexte des Tones H . In der Kunstsprache aber wird auch $\overline{g}$ und $\overline{\overline{g}}$ und $\overline{\overline{\overline{g}}}$ u. s. w. die Sexte von H genannt und als zu solchem H das Intervall der Sexte bildend betrachtet. Und eben so in umgekehrter Richtung. Zu $\overline{\overline{c}}$ z. B. liefert $\overline{\overline{g}}$ die Unterquarte; in der Kunstsprache aber wird auch $\overline{g}$ und g und G die Unterquarte von $\overline{\overline{c}}$ und das Intervall, welches g und g und G zu $\overline{\overline{c}}$ bildet, wird auch das Intervall der Quarte genannt.

Dieses gilt auch für diejenigen Intervallen, welche grösser sind, als das der Octave und durch deren Benennung eben nur diese ihre Beschaffenheit bezeichnet werden soll. Es wird (unter Umständen) d so wie $\overline{d}$ und $\overline{\overline{d}}$ u. s. w. die Secunde von C und es wird dann auch das Intervall, welches jeder dieser Töne zu C bildet, als das Intervall der Secunde benannt und betrachtet, wiewohl nur D die eigentliche Secunde von C ist. Aber es wird auch (unter anderen Umständen) $\overline{d}$ und $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{\overline{\overline{d}}}$ u. s. w. die None von C genannt, wiewohl die eigentliche None von C der Ton d ist. Diesem Sprachgebrauche nach kann derselbe Ton, welcher unter Umständen die None eines anderen bestimmten Tones genannt wird, unter anderen Umständen auch dessen Secunde genannt werden. Nur aber bedient man sich des Ausdrucks None, um zu bezeichnen, dass von zwei Tönen, von welchen, wenn sie derselben Octave angehörten, der oberste zu dem untersten das Intervall der Secunde bilden würde, (wie z. B. A zu G) dieser oberste Ton wenigstens um eine Octave erhöht gedacht werden solle. Ist z. B. von einer None des Tones G die Rede, so kann damit a und $\overline{a}$ und $\overline{\overline{a}}$ u. s. w. aber nicht A gemeint sein, wohingegen, wenn von einer Secunde des Tones G die Rede ist, damit nicht allein a und $\overline{a}$ und $\overline{\overline{a}}$ u. s. w., sondern auch A gemeint sein kann. Eben so verhält es sich mit dem Ausdrucke Decime, welcher die um eine oder um mehrere Octaven erhöhte Terz bezeichnet, eben so mit dem

Ausdrucke Undecime, welcher die um eine oder mehrere Octaven erhöhte Quarte bezeichnet, und eben so mit dem Ausdrucke Duodecime, welcher die um eine oder um mehrere Octaven erhöhte Quinte bezeichnet.

Bevor wir die Lehre von den Intervallen der natürlichen Tonleiter verlassen, mag noch erwähnt werden, dass im siebenzehnten Jahrhunderte, wo die Kunstgelehrten insonderheit die Musik als Gegenstand der Mathematik behandeln wollten und wo von den chromatischen Tönen nur erst einige im Gebrauche waren, man auf den Gedanken gekommen ist, die Grösse der einzelnen in der natürlichen Tonleiter enthaltenen Tonstufen zu ändern, um in dieser Tonleiter solche Intervalle zu haben, bei welchen die Fortschreitung des Abnehmens der Grösse oder des Umfangs gleich sei der in der arithmetischen Zahlenreihe 1, 2, 3, 4, 5, 6 enthaltenen Fortschreitung. Drei von den dazu brauchbaren Intervallen hatte man schon in der Octave, in der Quinte und in der Quarte, da (siehe oben §. 1 und 2) rücksichtlich der Saitenlängen die Octave (d. h. die nächste Ober-Octave) zu ihrem Grundtone in dem Verhältnisse von 1 zu 2, die Quinte zu ihrem Grundtone in dem Verhältnisse von 2 zu 3 und die Quarte zu ihrem Grundtone in dem Verhältnisse von 3 zu 4 stand. Es war also die Aufgabe zwei Töne aufzufinden, deren Saitenlängen sich wie 4 zu 5 und 5 zu 6 verhielten. Dieserhalb vergrösserte man die beiden kleinen Tonstufen *e f* und *h c* und verkleinerte dagegen zwei der grossen Tonstufen, nämlich die Tonstufen *d e* und *g a*. Man nahm an, es verhalte sich oder es müsse sich verhalten *f* zu *e* und *c* zu *h* nicht wie (siehe §. 2) 243 zu 256, sondern wie 15 zu 16, dahingegen verhalte sich oder müsse sich verhalten *e* zu *d* und *a* zu *g* nicht wie 8 zu 9, sondern wie 9 zu 10, und man nannte die Intervalle von der Grösse des Verhältnisses 8 zu 9 grosse ganze Töne, hingegen die Intervalle von der Grösse des Verhältnisses von 9 zu 10 kleine ganze Töne. Dadurch erhielt man in einer Octave sieben Tonstufen, deren Grösse sich der Reihe nach durch die Bruchzahlen $\frac{8}{9}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{16}{15}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{9}{10}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{16}{15}$ bezeichnen liess. Wenn man

diese relativen Grössen, — nämlich so verstanden, dass von der Saite *c* ein Neuntheil abgezogen die Saite *d* übrig bleibt, dass ferner von der Saite *d* ein Zehntheil abgezogen die Saite *e* übrig bleibt, dass ferner von der Saite *e* ein Sechszehntheil abgezogen die Saite *f* übrig bleibt u. s. w. —, in einander dividirt, so erhält man genau das Intervall der Octave. Um sich davon zu überzeugen, multiplicire man von jenen Bruchzahlen alle Zähler mit einander und alle Nenner mit einander, wo denn das Product der Zähler sich zu dem Product der Nenner verhalten wird wie 9331200 zu 18662400 oder wie 1 zu 2, also wie die Octave zu ihrem Grundtone.

Weil nun in der so abgeänderten natürlichen Tonleiter jede der drei darin enthaltenen grossen Terzen *c e*, *f a* und *g h* einen grossen ganzen Ton von $\frac{8}{9}$ und einen kleinen ganzen Ton von $\frac{9}{10}$ in sich fasste, diese Verhältnisse aber zusammengenommen das Verhältniss von $\frac{72}{90}$ gaben und dann dieses Verhältniss mit dem Verhältnisse $\frac{4}{5}$ ganz gleich ist, so durfte man annehmen, dass zwei zu einander eine grosse Terz bildende Töne bezüglich ihrer Saitenlängen sich zu einander verhielten wie 4 zu 5. Im Uebrigen liess sich durch Berechnung nachweisen, dass in der so abgeänderten natürlichen Tonleiter jede kleine Terz ein Intervall von $\frac{5}{6}$ bilde. Weiter liess sich diese Fortschreitung nicht ausführen, indem schon das Verhältniss von $\frac{6}{7}$ nicht zu finden war. Und da nun in der so geänderten Leiter *a* zu *d* rücksichtlich der Saitenlängen in ein anderes Verhältniss als das Verhältniss von 2 zu 3 zu stehen kam, so war eine so geänderte Tonleiter wenigstens bei dem Vortrage von Tonstücken für Sänger und Spieler gar nicht oder doch beinahe gar nicht brauchbar und daher wird in unserer Zeit jene (einem Italiener, Namens Zarlino, zugeschriebene) Abänderung der in der natürlichen Tonleiter enthaltenen Tonstufen nicht mehr beachtet; vielmehr betrachtet man noch heutiges Tages die natürliche Tonleiter so, als wenn sie die oben im §. 2 dargestellte Tonstufenfolge enthielte.

Anmerkung. Und so wollen auch wir diese Leiter ferner betrachten. Wer indessen wissen will, was durch diese oder jene Stimmung der Instrumente nach ungleich oder gleich schwebender Temperatur an dieser Leiter geändert worden sei, den verweise ich (weil der Gegenstand nicht in eine Grammatik gehört) auf den Artikel Temperatur in irgend einem brauchbaren Lexicon der Musik, allenfalls aber auch auf Nr. 42 der Annalen des (unlängst entschlafenen) allgemeinen deutschen Musikvereins vom Jahre 1842, worin ich die, bis dahin für unmöglich gehaltene, Berechnung einer vollkommen gleich schwebenden Temperatur geliefert habe.

Wollen wir nun das, was vorstehend über Intervalle vorgetragen und bis hieher insonderheit nur mit der Reihe der natürlichen Töne zusammen gehalten ist, auch auf solche Tonleitern, welche einen oder mehrere chromatische Töne enthalten, anwenden, so wird dieses sehr leicht geschehen können, da alle solche Tonleitern nur dieselbe Tonstufenfolge enthalten als die natürliche oder Jonische Tonleiter, also z. B. in der Tonreihe *fis gis ais h cis dis eis fis* und in der Tonreihe *ges as b ces des es f ges* dieselben Tonstufen auf einander folgen; da ferner wir wissen, um wie viel jeder durch Erhöhung oder Erniedrigung eines Haupttones entstandene Nebenton von seinem Haupttone unterschieden ist und welches Intervall ein solcher Nebenton zu seinen beiden Nachbarönen bildet, dass also z. B. *fis* gegen *f* um eben so viel erhöht ist als *ais* gegen *a*, dass mithin, weil das Intervall, welches *a* zu *f* bildet, zwei grosse Tonstufen (*f g* und *g a*) in sich fasst und daher das Intervall der grossen Terz ist, *ais* zu *fis* gleichfalls das Intervall der grossen Terz bildet, welches zwei grosse Tonstufen, hier *fis gis* und *gis ais*, in sich fasst; dass also ferner *h* zu *fis* eine reine Quarte bildet, weil *h* zu *f* eine übermässige Quarte gebildet hatte, von den drei grossen Tonstufen aber (*f g*, *g a* und *a h*), welche diese übermässige Quarte in sich fasste, die unterste *f g* durch Erhöhung des *f* zu *fis* in die kleine Tonstufe *fis g* verwandelt worden ist, so dass das Intervall, welches *h* zu *fis* bildet, eine kleine Tonstufe (*fis g*) und zwei grosse Stufen (*g a* und *a h*) in sich fasst und daher das Intervall der reinen

Quarte ist. Eben dieses gilt umgekehrt bezüglich der durch Erniedrigung entstandenen Nebentöne. So z. B. bildete *h* zu *g* eine grosse Terz, das durch Erniedrigung des *h* entstandene *b* bildet zu *g* eine kleine Terz. Wird aber nun *g* zu *ges* erniedrigt, — also um eben so viel, als *h* zu *b* erniedrigt worden —, so bildet *b* zu *ges* wiederum eine grosse Terz. Uebrigens kann bei der Berechnung eines in einer Tonleiter vorkommenden Intervalls, welches ein chromatischer Ton zu einem natürlichen oder aber zu einem anderen chromatischen Tone bildet, Folgendes als zuverlässige Regel angenommen werden. In jeder Tonleiter können (dem davon entwickelten Begriffe zufolge) nur grosse und kleine Tonstufen (also nur solche Tonstufen, welche, wie wir im §. 2 gesehen haben, in der Reihenfolge der natürlichen Töne ein Ton zu einem seiner beiden Nachbartöne bildet) vorkommen. Daher sind bei der Berechnung aller in einer Tonleiter vorkommenden Intervalle auch nur grosse und kleine Stufen als zwischen den beiden das bezügliche Intervall bildenden Tönen belegen zu betrachten. So z. B. kann bei der Berechnung des Intervalls, welches *b* zu *ges* bildet, zunächst der Ton *g* um deswillen nicht in Betracht gezogen werden, weil er einestheils nicht zugleich mit seinem Nebentone *ges* in derselben Tonleiter vorkommen kann und weil anderntheils *g* zu *ges* nicht das Intervall einer kleinen Tonstufe bildet, d. h. indem *g* sich zu *ges* bezüglich der Tonhöhe (siehe §. 2) wie 2592 zu $2767\frac{59}{64}$ und nicht wie 243 zu 256 verhält. Eben so wenig kann in einer Tonleiter zwischen *b* und *ges* der Ton *a* vorkommen, weil selbiger zu *ges* ein Intervall bildet, welches grösser ist als eine grosse Tonstufe. *) Daraus, und weil aus gleichen Gründen auch *gis* neben dem *ges* nicht vorkommen kann, folgt, dass in einer Tonleiter zwischen *b* und *ges* nur der Ton *as* liegen könne, welcher sowohl gegen *ges* als gegen *b* eine grosse Tonstufe bildet.

*) Eine Ausnahme davon wird unten in der Lehre von der s. g. weichen Tonart vorkommen.

Oder aber man gehe bei der Berechnung eines in einer Tonleiter vorkommenden Intervalls von dem Gesichtspunkte aus, dass zwischen den beiden das befragliche Intervall bildenden Tönen nur solche Töne liegen und in Betracht gezogen werden können, welche zugleich mit den beiden das befragliche Intervall bildenden Tönen in einer und derselben Tonleiter vorkommen können. Letzteres ist aus den oben als Tonleitern aufgestellten Tonreihen zu ersehen. Will man z. B. das Intervall berechnen, welches *h* zu *fis* bildet, so findet sich dieses Intervall in den sechs Tonarten von *g*, von *d*, von *a*, von *e*, von *h* und von *fis* und es liegen zwischen den Tönen *fis* und *h* in den Tonarten von *g* und von *d* die Töne *g* und *a*, in den Tonarten von *a* und von *e* die Töne *gis* und *a* und in den Tonarten von *h* und von *fis* die Töne *gis* und *ais*. Es können also zwischen den Tönen *fis* und *h* entweder die Töne *g* und *a* oder die Töne *gis* und *a* oder die Töne *gis* und *ais*, — aber immer nur eines von diesen drei Paaren, da der Ton *g* in einer Tonart, welche den Ton *ais* enthält, nicht vorkommen kann —, liegen. Alle drei eben gedachte Fälle aber liefern bei der Berechnung des Intervalls dasselbe Resultat, indem in allen drei Fällen das Intervall *fis h* immer zwei grosse und eine kleine Tonstufe enthält (also immer die Grösse einer reinen Quarte hat), da im ersten Falle *g* zu *fis* eine kleine, *a* zu *g* eine grosse und *h* zu *a* eine zweite grosse Tonstufe bildet, da im zweiten Falle *gis* zu *fis* eine grosse, *a* zu *gis* eine kleine und *h* zu *a* eine zweite grosse Tonstufe bildet, da im dritten Falle *gis* zu *fis* eine grosse, *ais* zu *gis* eine zweite grosse Stufe und *h* zu *ais* eine kleine Stufe bildet.

Was nun die Umkehrungen derjenigen Intervalle anlangt, welche in einer Tonleiter ein chromatischer Ton zu einem natürlichen oder zu einem anderen chromatischen Tone bildet, so kann das Resultat nur dasselbe sein, welches wir oben bei der Umkehrung der durch zwei natürliche Töne gebildeten Intervalle gefunden haben. Es bildet z. B. die grosse Terz *e gis* in der Umkehrung (*gis* $\overline{e}$) eine kleine Sexte und die kleine Terz *g b* bildet in der Umkehrung (*b* $\overline{g}$) eine grosse Sexte.

Wenn wir nun noch bemerken, dass in der Kunstsprache die einer Tonart angehörigen Töne in Beziehung auf solche Tonart leitereigene Töne und die einer Tonart nicht angehörigen Töne in Beziehung auf solche Tonart leiterfremde Töne genannt werden, so wenden wir uns zum Schlusse der Lehre von den Intervallen, indem wir

diejenigen in einer Tonleiter nicht vorkommenden Intervalle, welche ein leiterfremder Ton zu einem leitereigenen bilden kann, und diejenigen Intervalle, welche ein leiterfremder Ton zu einem anderen leiterfremden Tone bilden kann, kennen zu lernen suchen.

Vorab erinnern wir daran, dass in der heutigen Musik die Diesis nicht als ein Intervall behandelt wird, vielmehr z. B. die Töne *fis* und *ges* als auf gleicher Tonhöhe stehend betrachtet werden; wir erinnern ferner daran, dass dasjenige Intervall, welches ein Hauptton zu jedem seiner beiden Nebentöne bildet, halber Ton genannt (und nicht als das Intervall der kleinen Secunde betrachtet) wird; bemerken aber dabei, dass man diesen durch halbe Töne gebildeten Intervallen besondere Namen gegeben hat. Uebrigens wollen wir uns einer weitschichtigen und selten in Betracht kommenden Berechnung der hier in Frage kommenden Intervalle enthalten und beispielsweise von dem Tone *c* ausgehend, nur die Namen liefern, welche man in der Lehre der Tonkunst den hier fraglichen Intervallen gegeben hat. Man nennt

1) den durch Erhöhung seines Haupttones entstandenen Nebenton in Beziehung auf seinen Hauptton die übermässige Prime. Z. B. ist *cis* die übermässige Prime von *c*, *dis* die übermässige Prime von *d*.

NB. Man sollte daher auch *ces* die verminderte Prime von *c* nennen, was aber nicht gebräuchlich ist.

Zu *c*

2) bildet *dis* eine übermässige Secunde,

3) *eis* eine übermässige Terz,

- 4) *fes* eine verminderte Quarte,
- 5) *ges* eine verminderte Quinte,
- 6) *gis* eine übermässige Quinte,
- 7) *ais* eine übermässige Sexte und
- 8) *his* eine übermässige Septime.

Hiernächst zu *ces* bildet

- 1) *d* eine übermässige Secunde,
(dem Intervalle, welches *dis* zu *ces* bildet und welches eine doppelt vergrösserte grosse Secunde ist, hat man keinen besonderen Namen gegeben, und eben so wenig den Intervallen, welche durch *eis*, *fis*, *gis* und *ais* zu *ces* gebildet werden.)
- 2) *e* eine übermässige Terz,
- 3) *g* eine übermässige Quinte,
- 4) *a* eine übermässige Sexte,
- 5) *h* eine übermässige Septime,
(wessfalls auch $\bar{c}$ zu *ces* eine übermässige Octave bildet, welcher Ausdruck jedoch bei dem Intervalle der Octave nicht gebräuchlich ist.)

Ferner zu *cis* bildet

- 1) *es* eine verminderte Secunde,
- 2) *b* eine verminderte Quarte,
(die Intervalle, welche *fes*, *ges* und *as* zu *cis* bilden und welche man etwa doppelt verminderte Quarte, doppelt verminderte Quinte und verminderte Sexte nennen möchte, haben keine besonderen Namen.)
- 3) $\bar{b}$ eine verminderte Septime und
- 4) $\bar{c}$ eine verminderte Octave.

Von diesen Intervallen kommt, wie wir hier im Voraus bemerken, in Tonstücken das Intervall der übermässigen Sexte und das der verminderten Septime am Häufigsten vor.

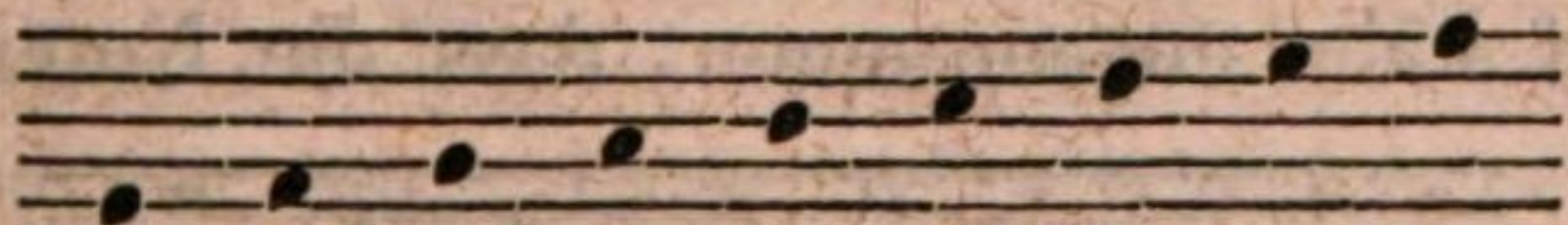
§. 9.

Nunmehr wird es erforderlich sein uns mit der jetzt üblichen bildlichen Bezeichnung der Höhe und Dauer der Töne, — d. h. mit unserer jetzigen Notenschrift —, bekannt zu machen.

NB. Neumen und Tabulatur gehören nur noch der Vorzeit und nicht mehr der Gegenwart an.

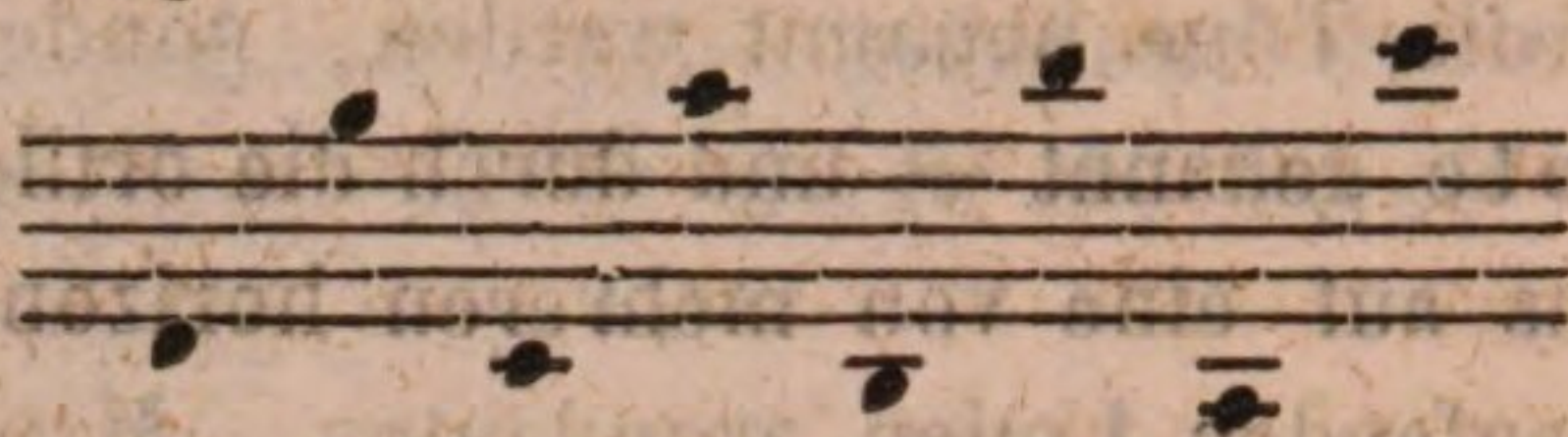
Die Erfindung der Notenschrift beruht auf der Idee die Töne schriftlich, nicht durch Niederschreiben der Buchstaben, nach welchen die Töne benannt werden, sondern durch ein Zeichen — Note genannt — und durch die örtliche Beziehung dieses Zeichens auf eine von mehreren horizontal und unter sich parallel laufenden Linien anzudeuten. Man setzt gegenwärtig fünf solcher Linien unter einander als:

Jede dieser Linien und jeder Raum über oder unter einer von diesen Linien bezeichnet einen Ton und zwar nach der unter den natürlichen Tönen obwaltenden Reihenfolge. Wenn z. B. die unterste jener fünf Linien den Ton $\bar{c}$ bezeichnen soll, so bezeichnet der zwischen der ersten (d. h. untersten) und der zweiten Linie befindliche Raum den Ton $\bar{d}$, dann die zweite Linie den Ton $\bar{e}$, dann der Raum zwischen der zweiten und dritten Linie den Ton $\bar{f}$ u. s. w. Indem man nun jenes Zeichen, die Note, auf eine solcher Linien oder auf den zwischen zwei Linien befindlichen Raum setzt, deutet man an, dass zur Zeit der dieser Linie oder aber diesem Zwischenraume angehörige Ton eintreten solle. Lassen wir einstweilen einen runden Punkt für eine Note gelten, so ist (die unterste Linie für den Ton $\bar{c}$ angenommen) z. B. in der Figur



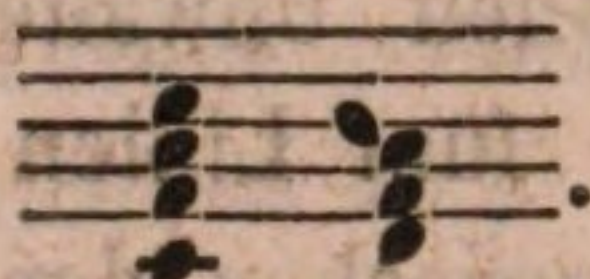
die Tonreihe $\bar{c} \ \bar{d} \ \bar{e} \ \bar{f} \ \bar{g} \ \bar{a} \ \bar{h} \ \bar{c} \ \bar{d}$ angedeutet. Soll ein höherer Ton als $\bar{d}$ oder ein tieferer Ton als $\bar{c}$ eintreten, so muss die Gesamtheit der fünf parallelen Linien, — welche man ein Liniensystem nennt —, überschritten werden,

wobei man zunächst die Note unmittelbar über die fünfte Linie oder unmittelbar unter die erste Linie setzt, wo aber dieses nicht ausreicht, die Zahl der Linien nach oben oder auch nach unten zu, — jedoch nicht fortlaufend sondern nur an dem einzelnen Orte, wo es zur Zeit erforderlich ist —, vermehrt und auf das somit für den Augenblick erweiterte Liniensystem eben dasjenige anwendet, was für das System von fünf Linien gilt. Demnach würde man, wenn z. B. die Tonfolge $h \overline{e} a \overline{f} g \overline{g} f \overline{a}$ angedeutet werden sollte, dieses mit Noten in folgender Weise:



ausdrücken. Sollen mehrere Töne zu gleicher Zeit auftreten, so werden die sie bezeichnenden Noten über einander gesetzt; wessfalls z. B., wenn zuerst die Töne $a \overline{d} \overline{f} \overline{a}$ gleichzeitig und dann die Töne $h \overline{d} \overline{f} \overline{g}$ gleichzeitig auftreten sollten,

man schreiben würde



Da indessen der Umfang aller Töne, welche durch menschliche Stimmen und andere gebräuchliche Tonwerkzeuge (Instrumente) hervorgebracht werden können, so bedeutend ist, dass, um alle diese Töne durch Noten andeuten zu können, man das System der fünf Linien zu einer durch ihre Grösse das Auge verwirrenden Figur ausdehnen müsste, so hat man den Ausweg gewählt die erwähnten fünf Linien und deren Zwischenräume unter verschiedenen Umständen zur Bezeichnung verschiedener Tonreihen dienen zu lassen. Man hat insonderheit folgende fünf Fälle angenommen, dass die Notenreihe



1) die Tonreihe $\overline{c} \overline{d} \overline{e} \overline{f} \overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{c}$ bezeichne, und dann durch einen vorgezeichneten Buchstaben angedeutet, dass die unterste Linie für den Ton $\overline{c}$ gelten solle,

2) dass eben diese Notenreihe die Tonreihe $\overline{e} \overline{f} \overline{g} \overline{a} \overline{h}$
 $\overline{c} \overline{d} \overline{e}$ bezeichne, und dann durch einen vorgezeichneten Buchstaben angedeutet, dass die zweite Linie für den Ton $\overline{g}$ gelten solle.

3) dass diese Notenreihe die Tonreihe $f g a h \overline{c} \overline{d} \overline{e} \overline{f}$ bezeichnen solle, und dann durch einen vorgezeichneten Buchstaben angedeutet, dass die dritte oder mittelste Linie für den Ton $\overline{c}$ gelten solle,

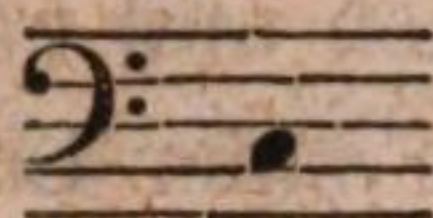
4) dass diese Notenreihe die Tonreihe $d e f g a h \overline{c} \overline{d}$ bezeichne, und dann durch einen vorgezeichneten Buchstaben angedeutet, dass die vierte Linie für den Ton $\overline{c}$ gelten solle,

5) dass diese Notenreihe die Tonreihe $G A H c d e f g$ bezeichnen solle, und dann durch einen vorgezeichneten Buchstaben angedeutet, dass die vierte Linie für den Ton f gelten solle.

Diese einer der fünf Linien vorgezeichneten Buchstaben hat man Tonschlüssel oder auch kurzweg Schlüssel genannt, weil durch sie der nöthige Aufschluss über die Bedeutung der bezüglichen Linie beschafft wird. Nach und nach haben sich indessen in die Notenschrift für solche einer Linie vorzuzeichnende Buchstaben Schriftzeichen eingeschlichen, welche von der wirklichen Gestalt solcher Buchstaben bis zur Unkenntlichkeit abweichen. Diese eingeführten Schriftzeichen haben ein solches Ansehen gewonnen, dass man unverständlich werden würde, wenn man statt ihrer sich der wahren Gestalt der Buchstaben, welche durch sie vertreten werden sollen, bedienen wollte. Man schreibt nämlich vor eine Linie statt des Buchstabens c das Zeichen $\parallel_3$, statt des Buchstabens g das Zeichen G und statt des Buchstabens f das Zeichen F oder $\text{F}||$. Den c -Schlüssel nennt man Discant-Schlüssel, wenn er vor der ersten Linie, Alt-Schlüssel, wenn er vor der dritten Linie, und Tenor-Schlüssel, wenn er vor der vierten Linie steht. Ferner nennt man den g -Schlüssel, welcher jetzt nur vor die zweite Linie geschrieben wird (in älteren Zeiten auch wohl vor die erste Linie gesetzt und dann

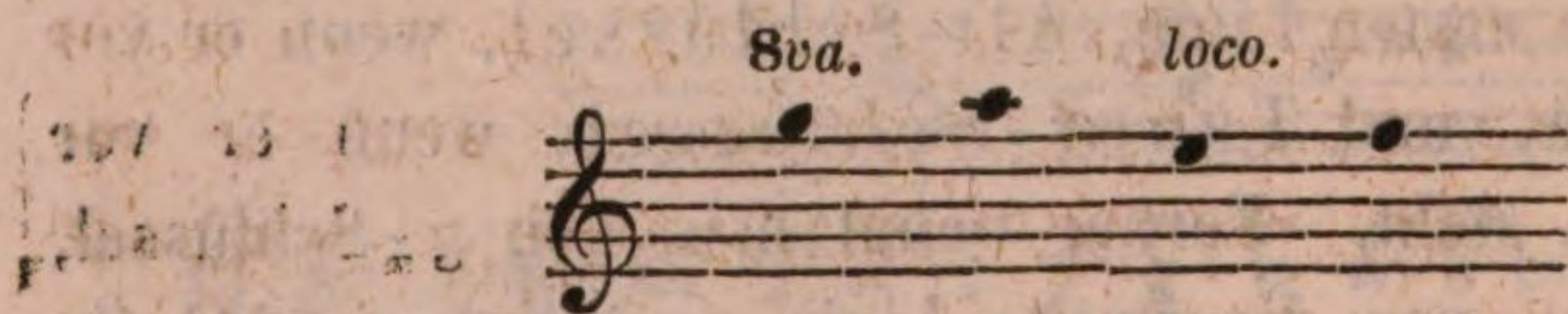
Französischer Violin-Schlüssel genannt ward), den Violin-Schlüssel; und den *f*-Schlüssel nennt man den Bass-Schlüssel. Der Discant-Schlüssel wird gegenwärtig nur für den Gesang, die übrigen vier Schlüssel werden sowohl für Instrumental-Musik als für den Gesang gebraucht. Uebrigens werden die verschiedenen Schlüssel dem Zwecke, zu welchem sie eingeführt worden, — also dem Zwecke einer Vermehrung der Zahl der Linien des Liniensystems möglichst überhoben zu werden —, gemäss gebraucht; wesfalls man sich denn durchschnittlich des Discant-Schlüssels für die Töne *g* bis *f*, des Alt-Schlüssels für die Töne *c* bis *g*, des Tenor-Schlüssels für die Töne *c* bis *c*, des Bass-Schlüssels für die Töne *F* bis *g* und des Violin-Schlüssels für *g* und alle darüber liegenden Töne zu bedienen pflegt.

Anmerkung. Da auf mehreren Instrumenten (z. B. dem Contrabasse) Töne hervorgebracht werden können, welche unter dem *F* liegen, so hat man bei den für solche Instrumente geschriebenen Noten angenommen, dass jede Note die Unter-Octave desjenigen Tones, welchen sie sonst bezeichnen würde, andeute. Ist z. B. für ein solches Instrument



geschrieben, so ist damit für dieses Instrument nicht der

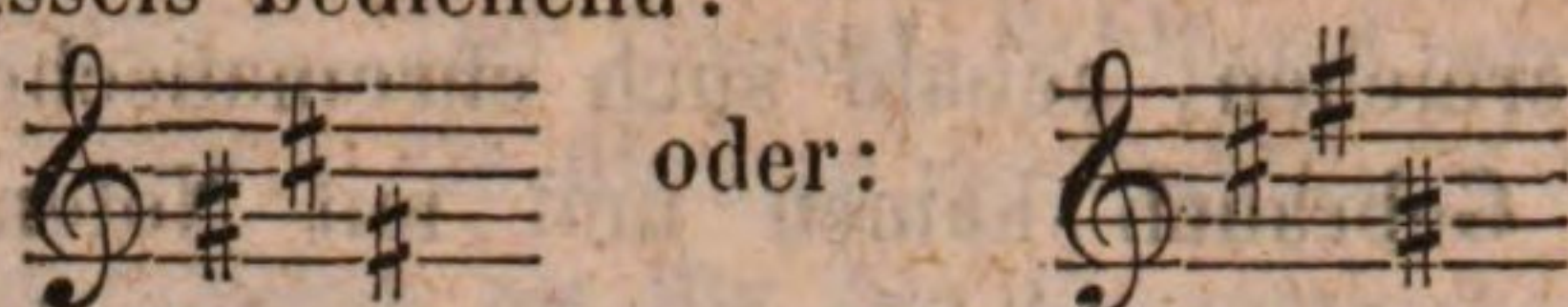
Ton *c* sondern der Ton *C* bezeichnet. Man sagt dann von einem solchen Instrumente, es habe einen sechszehnfüssigen Bass (wogegen, zum Unterschiede davon, von anderen Instrumenten gesagt wird, sie haben einen achtfüssigen Bass). Eines entgegen gesetzten Verfahrens bedient man sich häufig, wenn Töne vorkommen, zu deren Bezeichnung mittels der Notenschrift dem Liniensysteme nach oben hin mehr als vier Linien zugegeben werden müssten. Man nimmt dann an, dass die Noten die Ober-Octaven derjenigen Töne bezeichnen, welche sie sonst bezeichnen, und deutet dieses dadurch an, dass man über solche Noten die Worte „*all' ottava*“ oder auch *8va.* schreibt und dass man da, wo eine solche Versetzung wieder hinwegfallen und wo die Noten wieder ihre ursprüngliche Bedeutung bekommen sollen, über selbige das Wort „*loco*“ schreibt. Wenn man also z. B. schriebe:



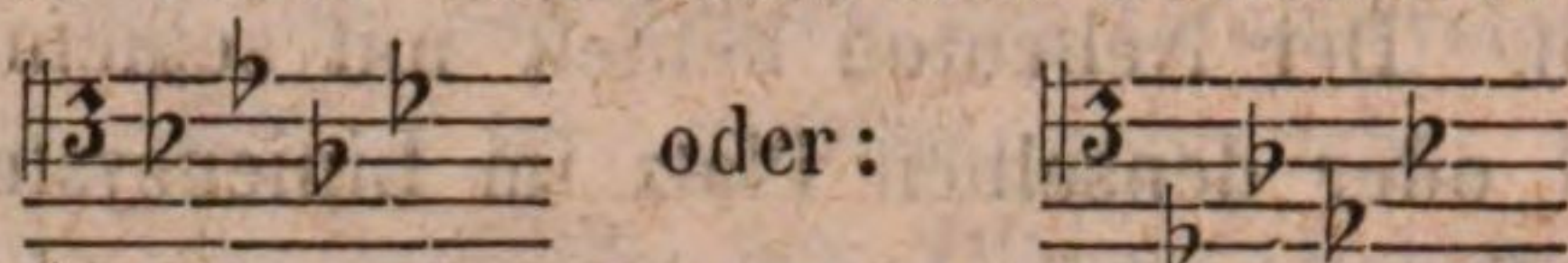
so würde damit die Folge der Töne *g* *a* *e* *f* bezeichnet sein.

Mit dieser nur die sieben natürlichen Töne in den verschiedenen Octaven andeutenden Notenschrift konnte man nicht mehr ausreichen, sobald auch chromatische Töne oder Nebentöne in Gebrauch kamen und mit Noten bezeichnet werden sollten. Man wählte dieserhalb den Ausweg jeden chromatischen Ton als einen nicht selbstständigen Ton vielmehr nur als Zubehör seines Haupttones in der Notenschrift zu bezeichnen. Der Nebenton behielt mit seinem Haupttone dieselbe Note oder denselben Platz im Liniensysteme, allein es ward zur Bezeichnung des Nebentones vor die Note des Haupttones ein besonderes Zeichen gesetzt, wenn der durch Erniedrigung des Haupttones entstandene Nebenton angedeutet werden sollte, und wiederum ein anderes besonderes Zeichen, wenn der durch Erhöhung des Haupttones entstandene Nebenton angedeutet werden sollte. Ersteres Zeichen, ein Erniedrigungszeichen, war ein kleines Lateinisches $\flat$, letzteres, ein Erhöhungszeichen, ein gedoppeltes Kreuz $\sharp$. War nun z. B. vor die den Ton h bezeichnende Note ein solches $\flat$ geschrieben, so bedeutete dieses, dass statt des Tones h dessen Nebenton b eintreten solle; war vor den Ton h ein $\sharp$ geschrieben, so bedeutete dieses, dass statt des Tones h dessen Nebenton his eintreten solle. Und als nun auch der Gebrauch der chromatischen oder transponirten Tonarten üblich geworden war, da vereinfachte man diese Bezeichnung dadurch, dass man solche Erniedrigungs- und Erhöhungs-Zeichen gleich zu Anfange eines Tonstücks oder einer Notenzeile in die Notenzeile eintrug, um anzudeuten, dass diese Zeichen für die ganze Notenzeile oder auch für ein ganzes Tonstück gelten sollten. Nehmen wir ein Beispiel. In der der Tonart von a angehörigen Leiter kommen die drei Haupttöne c , f und g nicht, sondern statt ihrer die durch Erhöhung derselben entstandenen Nebentöne cis , fis und gis vor. Daher wird zu Anfange eines Tonstückes, welches in der Tonart von a gesetzt ist, durch Erhöhungszeichen angedeutet, dass in der folgenden Reihe von Noten die Note c den Ton cis , die Note f den Ton fis und die Note g den Ton gis , und zwar in jeder

Octave, bezeichnen solle, und man schreibt z. B. sich des Violin-Schlüssels bedienend:



oder, um die Tonart von *as* anzudeuten, worin statt der Haupttöne *h*, *e*, *a* und *d* die Nebentöne *b*, *es*, *as* und *des* vorkommen, des Tenor-Schlüssels sich bedienend:

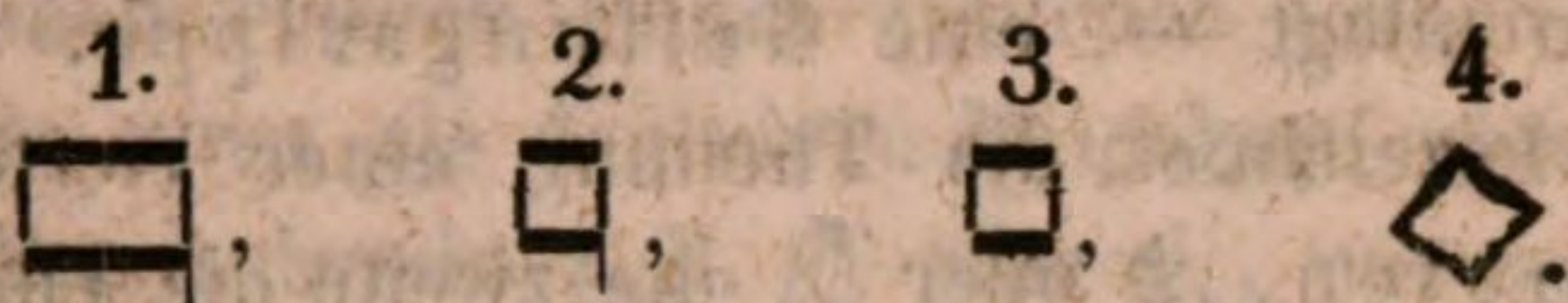


Um die gedoppelte Erniedrigung eines Haupttones (z. B. des *a* zu *asas*) zu bezeichnen schreibt man vor die ihm zukommende Note ein doppeltes *b*, also *bb*, jedoch um dessen gedoppelte Erhöhung (z. B. des Tones *f* zu *fisis*) zu bezeichnen, vor die ihm zukommende Note nicht ein doppeltes Kreuz, sondern statt dessen ein s. g. Andreas-Kreuz, also das Zeichen X. Soll aber die Wiederaufhebung der Erniedrigung oder der Erhöhung eines Tones angedeutet oder, mit anderen Worten, soll statt eines Nebentones der Hauptton, von welchem er her stammt, wieder eintreten, so wird dieses durch ein vor die bezügliche Note geschriebenes Quadrat ($\square$) angedeutet. Uebrigens wird angenommen, dass die einem Tonstücke bei dessen Anfange vorgeschriebenen Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen, — beide Versetzungs-Zeichen genannt —, für das ganze Tonstück, insofern nämlich sie nicht an einzelnen Stellen durch ein $\square$ aufgehoben worden, Kraft behalten, hingegen ein erst im Verlaufe eines Tonstückes vorkommendes Versetzungszeichen sich nur auf den Tact, in welchem es vorkommt, beziehe.

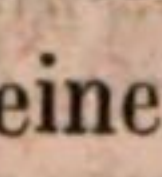
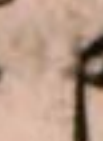
NB. Was man unter dem Worte Tact zu verstehen habe, wird weiter unten angegeben werden.

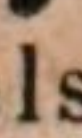
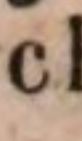
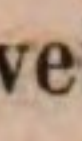
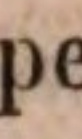
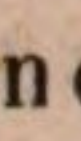
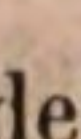
Ausser der Höhe und Tiefe eines Tones wollte man nun auch dessen Dauer, — den Zeitraum, welchen hindurch ein Ton fortwährend erklingen solle —, durch die Notenschrift andeuten, dabei jedoch solche Dauer nicht nach einem absoluten Zeitmaasse, — d. h. nicht nach dem Maasse von Minuten oder Secunden oder Terzien —, sondern nach einem relativen

Maasse, nämlich nach einem vom Tonsetzer für ein einzelnes Tonstück angenommenen Maasse, und nach der Beziehung, in welchem eine einzelne Note zu solchem angenommenen Maasse stand, bestimmen. Zu diesem Zwecke ward die Form der Noten (welche wir bislang als in einem runden Punkte bestehend kennen gelernt haben) geändert und wurden zu den Noten verschiedene Figuren erfunden, wobei man von dem Gesichtspunkte ausging, dass, wenn eine Figur ein Ganzes bezeichne, eine zweite Figur die Hälfte des Ganzen, die dritte Figur ein Viertel des Ganzen u. s. w. bezeichnen solle. Man erfand zuerst folgende vier Figuren:



Die Figur 2 sollte eigentlich die als Ganzes zu Grunde zu liegende Grösse bezeichnen, in welcher die Grösse von der Figur 3 zwei Male und die Grösse von der Figur 4 vier Male enthalten sei; wohingegen die Figur 1 als eine Verdoppelung der Figur 2, mithin als das Ganze zweifach, die Grösse der Figur 3 vierfach und die Grösse der Figur 4 achtfach enthaltend betrachtet werden sollte. Die Figur 4 (*semibrevis* genannt) betrachtete man wiederum als ein (kleineres) Ganzes, — welches man einen Schlag nannte —, und man sagte daher, die *maxima* (Figur 1) enthalte acht Schläge, die *longa* (Figur 2) vier Schläge und die *brevis* (Figur 3) zwei Schläge.

Von diesen Figuren hat sich nur die vierte im Gebrauche erhalten, jedoch hat sich auch bei dieser die Veränderung eingeschlichen, dass man statt eines auf einer Spitze stehenden Quadrats  vielmehr einen etwas ovalen Kreis  (einen offenen Notenkopf) schreibt. In der jetzt üblichen Notirung wird nun dieser ovale Kreis als das eigentliche Ganze bezeichnend betrachtet. Man nennt diese Note eine ganze Tactnote oder ganze Note oder auch eine Vierviertelnote. Die Halbirung derselben bezeichnet ein ihr nach oben oder nach unten zu angehängter senkrechter Strich und man nennt die Figur  oder  eine halbe Note oder auch eine

Zweiviertelnote. Die Hälfte der Grösse einer solchen Zweiviertelnote wird durch einen runden Punkt mit nach oben oder nach unten zu angehängtem senkrechtem Striche,  oder , bezeichnet. Eine solche Note heisst eine Viertelsnote, deren Gestalt bei allen Noten geringerer Grösse, wenngleich unter Hinzufügung eines Nebenzeichens, beibehalten ist. Dieses Nebenzeichen ist ein dem einen Ende des an der Viertelsnote befindlichen senkrechten (dünneren) Striches angehängter (dickerer und von der wagerechten Linie etwas abweichender) Querstrich. Dieser Querstrich heisst, — weil man die durch eine Note bezeichnete Dauer eines Tones die Geltung der Note zu nennen pflegt —, eine Geltungsrippe. Die erste Geltungsrippe bezeichnet die Theilung einer Viertelsnote in zwei Achtelsnoten,  oder , die zweite die Theilung der Achtelsnote in zwei Sechszehntelsnoten,  oder , die dritte Geltungsrippe bezeichnet die Theilung der Sechszehntelsnote in zwei Zweiunddreissigstelsnoten,  oder , die vierte die Theilung der Zweiunddreissigstelsnote in zwei Vierundsechszigstelsnoten,  oder , u. s. w. Dieser Geltungsrippen hat man sich überdiess auch zu Abbraviaturen an der halben und an der Viertelsnote in solchen Fällen bedient, wo ein und derselbe Ton mehrere Male nach einander eintreten soll. Man schreibt zuweilen  oder  oder  zum Zeichen, dass die halbe Note in vier Achtels- oder in acht Sechszehntels- oder in sechzehn Zweiunddreissigstels-Noten zerlegt werden solle, und man schreibt  oder  oder  zum Zeichen, dass eine Viertelsnote in zwei Achtels- oder in vier Sechszehntels- oder in acht Zweiunddreissigstels-Noten zerlegt werden solle; wobei dann die die Geltungsrippen bezeichnenden Querstriche dem senkrechten Striche nicht zur Seite angehängt sondern quer durch denselben gezogen werden. Noch einer anderen Abbraviatur bedient man sich, indem man, wenn hintereinander mehrere Noten gleicher Geltung

vorkommen, die den einzelnen Noten zukommenden Geltungsrippen in einen einzigen Querstrich zusammenzieht, also z. B. statt  vielmehr  schreibt.

Uebrigens nennt man den an einer Note vorkommenden senkrechten Strich Notenstrich und den ovalen Kreis so wie den runden Punkt, welcher die Note selbst bezeichnet, Notenkopf.

Ferner hat man ein Zeichen erfunden, wodurch man andeutet, dass die Dauer eines Tones oder, mit anderen Worten, dass die Geltung einer Note um die Hälfte vergrößert werden solle. Man setzt zu diesem Zwecke hinter einen Notenkopf einen runden Punct (welcher jedoch immer etwas kleiner sein muss als der einen Notenkopf vorstellende runde Punct). Man schreibt z. B. $\text{P}^\bullet$ oder $\text{J}^\bullet$, um anzudeuten, dass die Zweiviertelnote die Geltung von drei Viertelsnoten bekommen solle; man schreibt $\text{J}^\bullet$ oder $\text{J}^\bullet$, um anzudeuten, dass die Viertelsnote die Geltung von drei Achtelsnoten erhalten solle. Dann hat man diese Bezeichnungsart noch weiter angewandt, indem man hinter den dem Notenkopfe beigegebenen Punct noch einen zweiten kleineren Punct setzt, um anzudeuten, dass die Geltung des ersteren Punctes wieder um die Hälfte vergrößert werden solle. Z. B. zeigt in der Figur $\text{J}^{\bullet\bullet}$ der erste Punct an, dass der Zweiviertelnote noch eine Viertelsnote zugegeben sei; der andere Punct aber zeigt an, dass solcher beigegebenen Viertelsnote noch eine Achtelsnote beigegeben sei, dass mithin die Note mit Einschluss der beiden Puncte die Geltung der Summe von sieben Achtelsnoten haben solle.

Aus Vorstehendem wird nun ersichtlich, dass man die Dauer eines Tones oder die Geltung einer Note nur nach der in den Zahlen 2, 4, 8 u. s. w. enthaltenen Fortschreitung quotisirt oder getheilt niemals aber ein Ganzes in drei oder fünf oder sechs Theile u. s. w. zerlegt habe, indem nämlich die Note, welcher ein Punct beigegeben worden, freilich ein Ganzes, aber ein aus zwei kleineren ungleichen Ganzen zusammengesetztes grösseres Ganzes ist, welches nur als ein

solches dreitheilig ist und als dreitheilig behandelt werden muss, dessen Theile aber nur einer Quotisirung nach dem Verhältnisse von 1 zu 2 unterliegen. So z. B. bedeutet . weiter nichts, als dass zu den in der Viertelsnote begriffenen zwei Achtelsnoten eine dritte Achtelsnote hinzugesetzt und somit ein zweitheiliges Ganzes zu einem dreitheiligen Ganzen vergrössert worden sei. Es erscheint daher als eine Ausnahme von der Regel, wenn man die Geltung einer einfachen (nicht mittels eines Punktes vergrösserten) Note auch in drei Theile theilt. Eine derartige Theilung wird dadurch angedeutet, dass über oder unter drei Noten gleicher Geltung ein Bindestrich  oder  und die (Arabische) Zahl 3 gesetzt wird.

Wenn man daher schreibt  oder , so sollen solche drei Noten unter sich freilich gleiche Geltung haben, allein es soll die Summe der Geltung aller drei Noten gleich sein der Summe der Geltung von zwei Noten derselben Gattung oder, mit anderen Worten, es soll das Abspielen oder Absingen jener drei als Achtelsnoten gezeichneten Noten in derselben Zeit geschehen, welche zu dem Abspielen oder Absingen von zwei wirklichen Achtelsnoten oder von einer Viertelsnote verwendet werden müsste. Man hat eine solche Gruppe von drei Noten eine Triole genannt; auch hat man späterhin begonnen sich eine Gruppe von zwei verbundenen Triolen als ein Ganzes zu denken, in welchem sechs Noten die Geltung von vier Noten gleicher Gattung hätten, und eine solche zusammengesetzte Gruppe eine Sextole genannt, übrigens aber dieselbe nach Art der Triolen, nur dass an die Stelle der Zahl 3 die Zahl 6 getreten, bezeichnet. Z. B. bedeutet die Figur  oder , dass die Summe der Geltung von sechs als Sechzehntelsnoten gezeichneter Noten gleich sein solle der Summe der Geltung von vier wirklichen Sechzehntelsnoten.

Anmerkung. In noch späterer Zeit ist man auf die Meinung gerathen, dass die Figur der Sextolen nicht zwei auf einander folgende Triolen

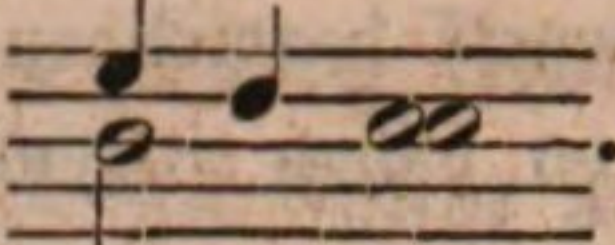
sondern eine in kleinere Noten zerlegte Triole bezeichnen solle. Dieser Meinung aber widerspricht der ältere Gebrauch oder das Herkommen, — was ich in No. 35 und 36 der (ohnlängst eingegangenen) Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 ausführlich dargethan habe —, und es versteht sich von selbst, dass, wenn man ein von seinen Vorfahren erfundenes Schriftzeichen gebrauchen will, man damit auch nur den Begriff bezeichnen kann, welchen die Vorfahren durch jenes Schriftzeichen haben andeuten wollen.

Auch findet man hin und wieder, dass ein Tonsetzer an einer einzelnen Stelle über eine Gruppe von fünf oder von sieben oder von neun oder von elf oder dreizehn Noten die Zahl 5 oder 7 oder 9 oder 11 oder 13 gesetzt hat, um anzudeuten, dass eine solche Gruppe ein Ganzes bilden und dass auf das Abspielen oder Absingen einer solchen Gruppe dieselbe Zeit verwandt werden solle, als wenn die Zahl der Noten derjenigen Theilung, welche wir bislang als regelmässig kennen gelernt haben, entspräche. Man hat z. B. geschrieben



, um anzudeuten, dass fünf als Achtelsnoten gezeichnete Noten gerade während derselben Zeit, welche sonst zum Absingen oder Abspielen von vier Achtelsnoten erforderlich sein würde, abgespielt oder abgesungen werden sollen.

Endlich muss hier noch der Gebrauch erwähnt werden, dass, wenn man in ein Liniensystem zwei Notenreihen, deren jede als selbstständig und von der anderen getrennt erscheinen soll, einschreiben will, die Trennung solcher beiden Notenreihen durch die Richtung der den Notenköpfen angehängten Notenstriche bemerkbar gemacht wird, indem man den Notenköpfen der einen Reihe die Notenstriche nach oben hin und den Notenköpfen der anderen Reihe die Notenstriche nach unten hin ansetzt oder (einem bräuchlichen Ausdrucke nach) die Noten nach oben und nach unten hin schwänzt. Kommt dann in beiden Reihen gleichzeitig derselbe Ton vor, so wird selbiger für beide Reihen nur durch einen Notenkopf angedeutet, welchem dann nach oben und unten hin Notenstrich (und Geltungsrippe) angehängt wird, als

z. B.  und  In dem Falle, wo eine, mit einem Notenstriche nicht versehene, Vierviertelnote für beide Reihen gelten soll, verdoppelt man den sie bezeichnenden Notenkopf, als z. B. .

Da, wie oben gesagt worden, die durch die Gestalt einer Note angedeutete Geltung derselben nur das Verhältniss zu erkennen giebt, in welchem solche Note zu einer anders gestalteten Note bezüglich der Dauer steht, und dieserhalb für jedes einzelne Tonstück noch ein absolutes Zeitmaass angegeben werden muss, nach welchem die Dauer der vorkommenden Noten abgemessen werden könne, so wird dieser Gegenstand passlich bei der Lehre von der Notenschrift abzuhandeln sein.

Bis in das jetzige Jahrhundert hinein war es noch nicht Gebrauch ein solches absolutes Zeitmaass nach Minuten, Sekunden oder Terzien festzustellen, vielmehr bezeichnete man nur den Charakter der Bewegung, welcher in einem Tonstücke herrschen solle, nach welcher denn bei der Ausführung des Tonstücks zu errathen war, wie gross der Tonsetzer sich die Dauer einer ganzen oder halben oder Viertels- oder Achtels-Note gedacht habe. Das damit für ein Tonstück gewonnene absolute Zeitmaass nannte man das Tempo des Tonstücks. Die Ausdrücke, deren sich die Tonsetzer in früherer Zeit zur Bezeichnung des Charakters der Bewegung, welche in einem Tonstücke herrschen sollte, bedient haben, sind alle der Italienischen Sprache entlehnt. Erst späterhin haben einige Tonsetzer (z. B. Zumsteg) dazu Deutsche Wörter zu gebrauchen begonnen. Die Zahl der in dieser Hinsicht in Gebrauch gewesenen und durchschnittlich noch jetzt gebräuchlichen Ausdrücke ist (auch ausschliesslich derer, welche noch von einem Tage zum anderen hinzukommen) zu gross, als dass in einer Grammatik sie alle unter Bemerkung ihrer, ohnehin häufig sehr schwankenden, Bedeutung aufgeführt werden

könnten. Wer sie näher kennen lernen will, findet sie z. B. in Löhleins Clavierschule umgearbeitet von Müller im Cap. 9. §. 7 ziemlich ausführlich und in der Allgemeinen Musiklehre von A. B. Marx S. 88 u. folg. noch ausführlicher verzeichnet. Uebrigens aber bleibt die Uebersetzung eines in dieser Beziehung vorkommenden Italienischen Wortes ins Deutsche immer das nächste und auch ein ziemlich ausreichendes Mittel zur Erkenntniss des Sinnes. Indessen wollen wir hier diejenigen Ausdrücke, welche am Häufigsten zur Bezeichnung einer mehr oder minder schnellen oder langsamen Bewegung gebraucht werden, in einer Reihfolge angeben, die eine Fortschreitung vom Schnellsten bis zum Langsamsten in sich fasst. Diese Ausdrücke sind *presto*, *vivace*, *allegro*, *allegretto*, *andantino*, *andante*, *adagio*, *lento*, *larghetto*, *largo*.

Auch das mag hier erwähnt werden, dass man dasjenige Tempo, welches ein Sänger oder Spieler in einzelnen Stellen eines Tonstücks willkührlich und wider die Absicht des Tonsetzers eintreten lässt, ein *tempo rubato* nennt, und dass im umgekehrten Falle der Tonsetzer an einzelnen Stellen eines Tonstücks, an denen er die Wahl des Tempos ganz dem Ermessen des Vortragenden überlassen will, dieses durch die Worte *ad libitum* oder *a piacere* ausdrückt, dahingegen, wo an einzelnen Stellen das Tempo schneller werden soll, das Wort *stringendo* oder *accelerando*, und wo das Tempo langsamer werden soll, das Wort *rallentando* oder *lentando* oder *ritardando* über die Noten schreibt. Einen ähnlichen Zweck hat der Gebrauch des Zeichens  (eines Bogens und eines Punktes), welches man über eine Note setzt, um anzudeuten, dass ein Ton länger, als es die Geltung der Note mit sich bringe, ausgehalten werden solle. Das Maass der Verlängerung der Dauer des Tones soll dadurch dem Ermessen des Ausführenden überlassen werden; indessen wurde in früheren Zeiten von vielen Musikern angenommen, dass jenes Zeichen der bezüglichen Note wenigstens gedoppelte Geltung gebe. Die so bezeichnete Note nennt man eine Fermate auch einen Halt auch Französisch *point d'ordre*.

Erst in unserem Jahrhunderte hat man begonnen ein Tempo nach dem absoluten Zeitmaasse der Minute zu bestimmen und einer ganzen oder halben oder Viertels- oder Achfelsnote u. s. w. irgend einen Aliquottheil einer Minute, also z. B. den 80ten oder 70ten Theil einer Minute, als Dauer beizugeben. Zur Abmessung jedes einzelnen Aliquottheiles dient eine Maschine, — der Mälzelsche Metronom genannt —, durch welche man die Zahl von Schlägen, welche ein Pendel während einer Minute machen soll, genau bestimmen kann. Wenn daher z. B. in einem Tonstücke jede Viertelsnote die Dauer des 64ten Theils einer Minute haben soll, so schreibt der Tonsetzer über das Tonstück „♩ = 64“ und behufs der richtigen Ausführung eines solchen Tonstücks stellt man den Mälzelschen Metronom so, dass jeder seiner Pendelschläge den 64ten Theil einer Minute ausfüllt. Aehnliche Maschinen haben schon unsere Vorfahren gekannt; nur sind selbige nicht in Gebrauch gekommen (siehe in Kochs Musikalischem Lexicon den Artikel Rhythmometer).

Haben wir bis hieher gesehen, wie mittels der Notenschrift die Höhe der Töne und ihre Dauer bezeichnet werde, so wollen wir zum Schlusse noch einige minder wichtige der Notenschrift angehörige Zeichen erwähnen.

Zur Hervorbringung eines Tones ist immer erforderlich eine auf einen tönenden oder tonerregenden Körper einwirkende Kraft, z. B. bei dem Sänger und Bläser die Kraft, welche die aus seinen Lungen kommende Luft bei jenem gegen die dem Schlunde nahe liegenden Membranen, bei diesem in sein Blasinstrument treibt, und bei dem Violinspieler die Kraft, welche den Bogen gegen eine Saite drückt und zugleich den Bogen quer über die Saite bewegt. Wenn nun dieselbe Kraft bei ihrer Anwendung dieselbe Wirkung hervorbringt, so entsteht bei fortgesetzter Anwendung einer Kraft eine fortgesetzte Wirkung, hingegen bei wiederholter oder erneuerter Anwendung einer Kraft eine wiederholte oder erneuerte Wirkung. Der eben angedeutete Unterschied macht sich sehr bemerkbar bei der Hervorbringung mehrerer unmittelbar auf einander

folgender Töne (von gleicher wie von verschiedener Höhe): Nehmen wir den Fall, wo zugleich mit dem ersten Tone auch die Kraftäusserung, welcher er sein Entstehen verdankt, aufgehört hat und wo also zur Hervorbringung des zweiten so wie jedes folgenden Tones eine neue Kraftäusserung erforderlich gewesen ist, so steht diesem Falle als zweiter der Fall gegenüber, wo mehrere unmittelbar nach einander folgende Töne ihr Entstehen nur der ununterbrochenen Fortdauer einer und derselben Kraftäusserung verdanken. Jener erste Fall kann nun wieder zweierlei Modificationen unterliegen, dass nämlich dem Gehöre der Eintritt der neuen Kraftäusserung minder oder aber mehr bemerkbar gemacht wird. Ersteres geschieht dadurch, dass der Sänger oder Spieler jedem Tone seine volle Dauer gönnt, den nächsten Ton aber unmittelbar und ohne allen Zwischenraum an Zeit nach dem vorangegangenen eintreten lässt, Letzteres dadurch, dass der Sänger oder Spieler jedem Tone, welchen er freilich zu gehöriger Zeit eintreten lässt, von der demselben gebührenden Dauer einen geringen Theil raubt; wo dann durch die zwischen dem Ende des vorangehenden und dem Anfange des folgenden Tones entstandene Zeitlücke dem Gehöre bemerkbar wird, dass die Fortdauer der Kraftäusserung, welche einen Ton hervorgebracht hat, eine Unterbrechung erlitten habe. Der zweite der beiden oben gedachten Fälle hat wieder seine zwei Modificationen, dass nämlich entweder jedem Tone seine völlige Dauer gelassen wird oder aber dass jedem Tone an seiner Dauer ein Geringes geraubt und somit dem Gehöre bemerkbar wird, dass während der Fortsetzung derselben Kraftäusserung dennoch die Wirkung dieser Kraftäusserung je für einen kurzen Augenblick aufgehört habe. Die erste Modification des ersten Falles als die Regel wird gar nicht durch Zeichen angedeutet. Soll die zweite Modification des ersten Falles eintreten, so setzt man über oder unter jede Note einen kleinen senkrechten Strich als  oder . Für die erste Modification des zweiten Falles gebraucht man als Zeichen einen Bogen, welchen man unter oder über die Noten setzt,

als  oder , und die zweite Modification des zweiten Falles wird durch einen solchen Bogen in Verbindung mit eben gedachten senkrechten Strichen bezeichnet als



. Die Namen, welche man diesen letzt gedachten drei Modificationen, und zwar zunächst wohl in besonderer Beziehung auf das Spiel der Violine und anderer Streichinstrumente, gegeben hat, sind folgende. Bei der zweiten Modification des ersten Falles sagt man, die Noten würden abgestossen; bei der ersten Modification des zweiten Falles sagt man, die Noten würden aneinander geschleift und daher nennt man den über oder unter die aneinander zu schleifenden Noten gesetzten Bogen einen Schleifbogen, und endlich gebraucht man für die zweite Modification des zweiten Falles den Italienischen Ausdruck *staccato*.

Ferner ist hier zu bemerken, dass, wenn in einer Notenzeile Noten vorkommen, welche nach einem kleineren Format als die übrigen geschrieben sind, dieses drei verschiedene Bedeutungen haben könne, dass nämlich

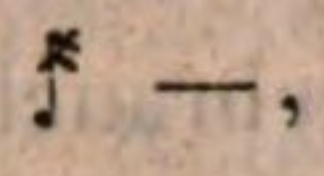
1) es der Willkühr des Ausführenden überlassen bleiben solle diese kleiner geschriebenen Noten abzuspielen oder abzusingen oder aber sie als gar nicht vorhanden zu betrachten, oder

2) dass der Ausführende solche kleiner geschriebene Noten gar nicht abspielen oder absingen und durch selbige nur benachrichtigt werden solle, dass ein Anderer an der bezüglichen Stelle eben diese kleiner geschriebenen Noten abspielen oder absingen werde, oder

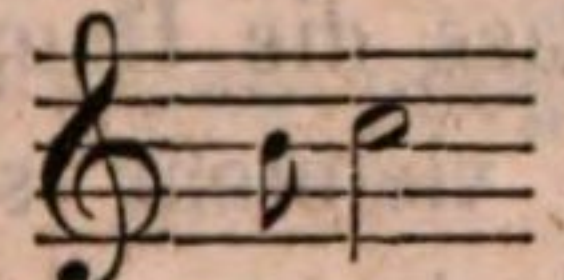
3) dass solche kleiner geschriebene Noten als ein zugehöriger Theil entweder der folgenden oder aber der eben vorangegangenen (größer geschriebenen) Note betrachtet und behandelt werden sollen. In ersterem Falle wird die kleiner geschriebene Note in Beziehung auf die folgende größer geschriebene Vorschlag (auch *Appogiatur*), in letzterem Falle in Beziehung auf die vorangegangene größer geschriebene

Note Nachschlag genannt. Die Vorschläge sind gedoppelter Art, dass nämlich entweder

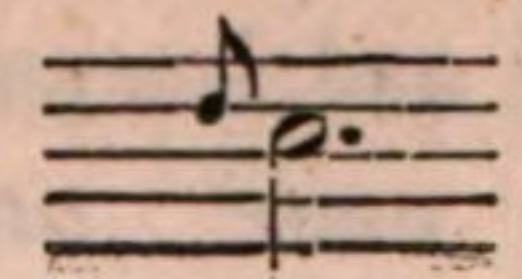
a) die Vorschlagsnote grade den Betrag ihrer eigentlichen, durch ihre Figur angedeuteten, Geltung der folgenden Hauptnote an deren Geltung entzieht, — in welchem Falle man (was indessen in früherer Zeit nicht geschah) durch den mit der Vorschlagsnote verbundenen s. g. Notenstrich einen schräg

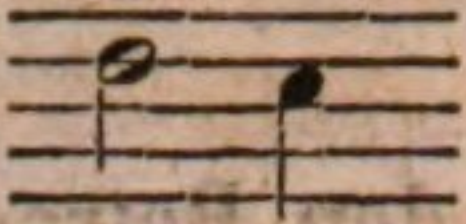
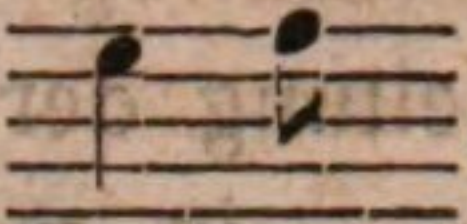
liegenden Querstrich zieht, als , so dass 

andeuten würde, es solle die Vorschlagsnote *f*, ihrer eigentlichen Geltung nach, als eine Sechszehntelsnote ausgeführt werden, die Hauptnote *e* aber nicht die Geltung einer Viertelsnote sondern nur die Geltung von drei Sechszehntelsnoten behalten; oder dass

b) die Geltung der Vorschlagsnote, — ohne Berücksichtigung der sonst durch ihre Figur bezeichneten Geltung —, lediglich von der Geltung der Hauptnote abhängt. Ist die Hauptnote ohne beigegebenen Punct, mithin von der Art, dass sie, in Gemässheit der für die Theilung der Notengeltung angenommenen Fortschreitung von 1 zu 2, in zwei Theile getheilt werden kann, — wie z. B. jede Viertelsnote zunächst in zwei Achtelsnoten getheilt werden kann —, so erhält die Vorschlagsnote als Geltung die Hälfte der Geltung der Hauptnote, welcher dann noch die andere Hälfte ihrer Geltung übrig bleibt; wessfalls dann  bedeuten würde, dass

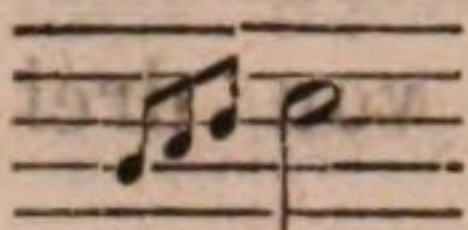
die Vorschlagsnote *h* und die Hauptnote *c* jede nach der Geltung einer Viertelsnote ausgeführt werden solle. Ist aber der Hauptnote ein Punct beigegeben, wodurch sich ihre Geltung um die Hälfte vergrössert, so dass nun zu den zwei Theilen, in welche sonst die Note hätte zerlegt werden mögen, durch den Punct ein dritter Theil hinzugekommen ist, so nimmt von diesen drei Theilen die Vorschlagsnote zwei Theile zu sich und es bleibt dann nur ein Dritttheil des Ganzen für die

Hauptnote übrig. Es würde daher  auszuführen

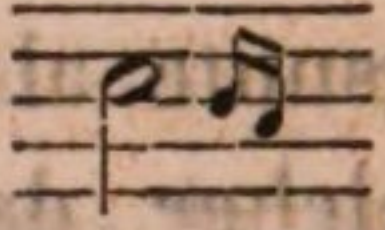
sein, als wenn (ohne kleiner geschriebene Vorschlagsnote) geschrieben stände  und  als wenn geschrieben stände .

Uebrigens ist es nicht nöthig, dass die Vorschlagsnote einen Nachbarton der Hauptnote bezeichne, vielmehr wird nicht selten auch ein Ton, welcher dem Haupttone entfernter liegt, als Vorschlag gebraucht.

Auch zwei und mehrere Töne können zu demselben Haupttone als Vorschläge gebraucht werden, wo sie dann ebenfalls mit Noten von kleinerem Format angedeutet werden,

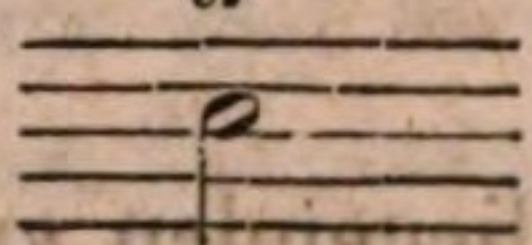
als  oder  oder  oder .

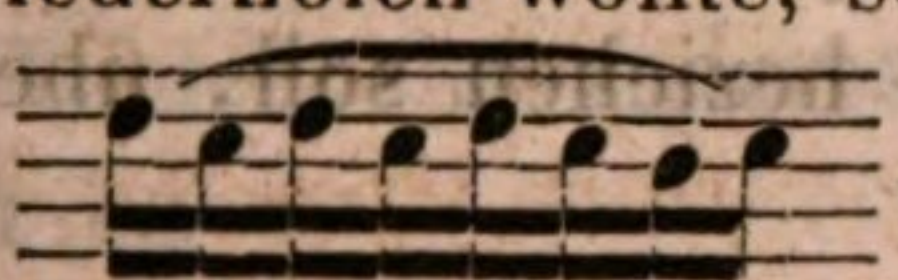
Eine solche durch mehrere Vorschläge einer Hauptnote gewordene Beigabe nennt man einen Schleifer, bei welchem es dem Ermessen des Ausführenden überlassen bleibt, wie viel von der Geltung der Hauptnote er für die Vorschlagsnoten verwenden wolle.

Mit den Nachschlägen verhält es sich eben so als mit Vorschlägen, nur dass sich die Geltung der Nachschlagsnoten immer nach ihrer Figur und nie nach der Geltung der vorangegangenen Hauptnote richtet. Z. B. soll  nicht so ausgeführt werden, dass die Hauptnote nur die Geltung einer Viertelsnote behalte, vielmehr so, dass die Hauptnote die Geltung von drei Achtelsnoten behalte und die beiden Nachschlagsnoten als Sechszehntelsnoten ausgeführt werden.

Ferner hat unsere Notenschrift einige Zeichen, welche einer Note beigegeben werden, um anzudeuten, dass ausser dieser Note noch bestimmte andere Noten abgespielt oder abgesungen werden sollen und zwar alle während des Zeitraumes, welchen die Geltung der mit einem solchen Zeichen versehenen Hauptnote begreift. Derartige Zeichen sind folgende, als

1) das über eine Note gesetzte Zeichen *tr* (oder die Buchstaben *t* und *r*), wodurch angedeutet wird, dass ein Triller auf solcher Note ausgeführt werden solle, d. h. dass der Spieler oder Sänger zuerst den zunächst über dem Tone solcher Note, als über dem Haupttone des Trillers, liegenden gegen jenen eine kleine oder eine grosse Stufe bildenden Ton und darauf den Ton solcher Note hören lassen und dieses ein oder mehrere Male wiederholen, darnach aber den zunächst unter dem Tone solcher Note liegenden gegen ihn eine kleine oder eine grosse Stufe bildenden Ton und darauf wieder den Ton solcher Note (der Hauptnote) angeben, dabei allen diesen Tönen gleiche Dauer geben und endlich diese Dauer so abmessen solle, dass der Vortrag aller solcher Töne grade den Zeitraum ausfülle, welchen die Ausführung der *tr*

Note selbst ausfüllen würde. Es wäre demnach 

für den Fall, wo der Ausführende den ersten Act nur zwei Male wiederholen wollte, so auszuführen, als wenn geschrieben stände , für den Fall aber, wo er den ersten

Act sechs Male wiederholen wollte, so, als wenn geschrieben stände , wo dann die bei-

den zuletzt erklingenden Töne als Nachschläge des Haupttones erscheinen und, wie man zu sagen pflegt, den Nachschlag zum Triller bilden.

Soll der Triller ohne solchen Nachschlag ausgeführt werden, so wird über die bezügliche Note (statt des *tr*) das Zeichen *tr* gesetzt.

Ob der obere und ob der untere Ton zu dem durch die Note selbst bezeichneten Haupttone eine grosse oder eine kleine Tonstufe bilde, das ergiebt die Vorzeichnung, welche ein Tonstück hat. Soll bezüglich eines vorkommenden Trillers von jener Vorzeichnung abgewichen werden, so bedient man sich dabei der sonst üblichen Versetzungszeichen $\flat$, $\sharp$, $\times$ und $\natural$. Ein solches Zeichen wird dann, wenn es sich auf

den über dem Haupttone liegenden Nebenton beziehen soll, über das Trillerzeichen und, wenn es sich auf den unter dem Haupttone liegenden (den Nachschlag bildenden) Nebenton beziehen soll, unter solches Trillerzeichen gesetzt. Soll z. B. in einem Tonstücke, welchem kein $\flat$ und kein $\sharp$ vorgezeichnet ist, und in welchem daher nur die natürlichen Töne gebraucht werden müssten, auf dem Tone a nicht mit dem darüber liegenden Tone h sondern statt dessen mit dem Tone b ein Triller ausgeführt werden, so wird das Erniedrigungs-

zeichen $\flat$ über das Zeichen tr geschrieben als .

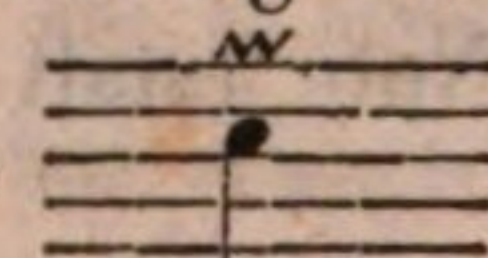
Soll in eben diesem Tonstücke ein Triller auf dem Tone a nicht mit dem darunter liegenden g sondern mit dem darunter

liegenden gis ausgeführt werden, so schreibt man .

Eben so wird auch das Zeichen $\sharp$, je nachdem es sich auf den oberen oder unteren Nebenton beziehen soll, über oder unter das Trillerzeichen gesetzt.

Ein anderes derartiges Zeichen in der Notenschrift ist

2) das Zeichen des s. g. Pralltrillers $\sim$, welches über eine Note gesetzt wird, um anzudeuten, dass dieser Note eben das, was bei dem Triller den Nachschlag bildet, beigegeben werden und dass dabei die Hauptnote nur die Hälfte ihrer Geltung behalten und die andere Hälfte ihrer Geltung auf die solchen Nachschlag bildenden beiden Töne übergehen solle,

so dass z. B.  so auszuführen ist, als wenn geschrie-

ben stände , indem nämlich angenommen ist, dass

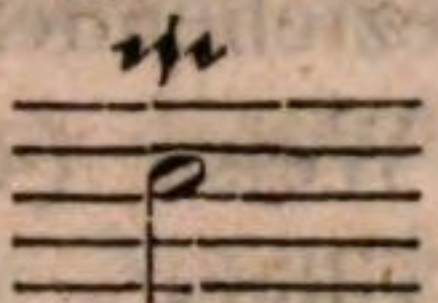
bei dem Pralltriller der unter dem Haupttone liegende Nebenton an den Hauptton geschleift und nicht von demselben abgestossen werden solle.

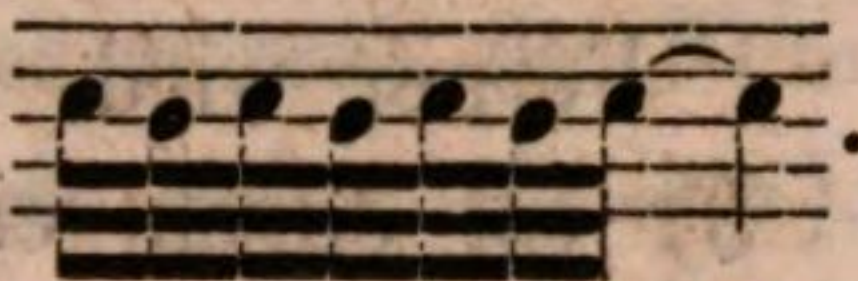
Wieder ein anderes derartiges Zeichen in der Notenschrift ist

3) das Zeichen des Mordenten (eines umgekehrten Pralltrillers), entweder $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{4}$, welches über eine Note gesetzt wird und dessen Bedeutung am Kürzesten durch ein Beispiel

klar gemacht werden kann. Steht geschrieben , so ist dieses auszuführen, als wenn geschrieben stände



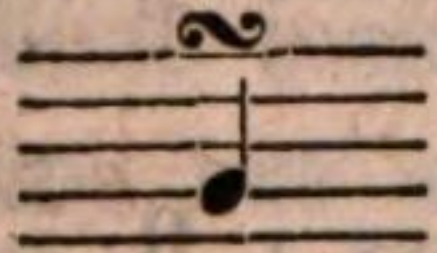
Soll hingegen der Mordent weiter ausgeführt werden, so wird das Zeichen des langen Mordenten $\frac{1}{2}$ gebraucht, und wenn geschrieben steht , so ist dieses

auszuführen, als wenn geschrieben stände .

Der eigentliche Unterschied zwischen dem Pralltriller und dem Mordenten besteht also darin, dass bei jenem die Hauptnote in halber Geltung zuerst und dass bei diesem die Hauptnote in halber Geltung zuletzt ausgeführt wird.

Wieder ein anderes derartiges Zeichen in der Notenschrift ist

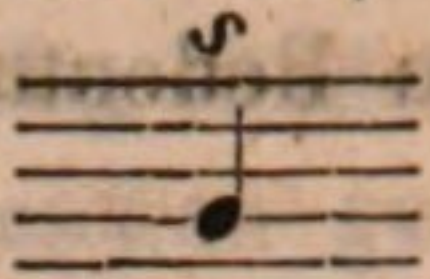
4) das Zeichen des Doppelschlages ∞ , welches, je nachdem es senkrecht oder aber seitwärts über eine Note gesetzt wird, eine verschiedene Bedeutung hat. Senkrecht über eine Note gesetzt bedeutet dieses Zeichen, dass auf solcher Note der erste Act des Trillers ein Mal und ohne Wiederholung, darauf aber der Nachschlag und zuletzt die Hauptnote in halber Geltung ausgeführt werden solle. Es

wird also z. B.  ausgeführt, als wenn geschrieben

stände . Steht hingegen geschrieben ,

— oder, was gleichbedeutend ist,  —, so wird dieses

so ausgeführt, als wenn geschrieben stände .

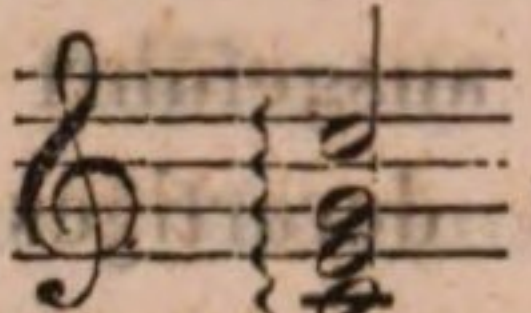
Endlich wird der Doppelschlag, wenn statt des Zeichens ∞ das Zeichen ♩ über eine Note gesetzt ist, in umgekehrter Richtung ausgeführt; es wird z. B.  ausgeführt, als

wenn geschrieben stünde . Dieses nennt man den umgekehrten Doppelschlag.

Auch werden den Zeichen der Pralltriller, der Mordenten und der Doppelschläge, die sich auf die Töne der gebrauchten Nebennoten beziehenden Versetzungszeichen $\flat$, $\sharp$, $\times$ und $\natural$ in eben der Weise (oben oder unten) beigesetzt als dem Zeichen des Trillers.

Ferner wird

5) es durch ein besonderes Zeichen angedeutet, wenn mehrere in demselben Liniensysteme unter und nicht neben einander geschriebene Noten von einem Instrumente nicht gleichzeitig sondern nach einander ausgeführt werden sollen.

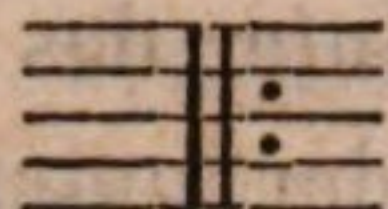
Wenn geschrieben steht , so bedeuten die den Noten vorgeschriebenen Bindungsbogen, dass nach einander die Töne c e g c vorgetragen werden sollen und zwar innerhalb der Dauer einer Zweiviertelnote, — was man ein Arpeggio nennt —. Auch hat man in früherer Zeit, sobald man dergleichen Arpeggios mehrere nach einander folgen lassen wollte, zuerst in Noten ausgedrückt, in welcher Reihenfolge die einzelnen Töne vorgetragen werden sollten, und dann dahinter die Noten unter einander gesetzt und darüber

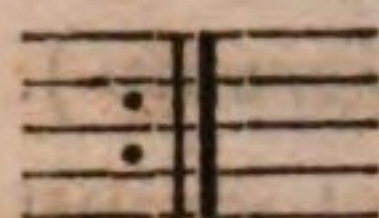
das Wort *arpeggio* geschrieben, so dass z. B.  das bedeutete, dass die beiden ausgeschriebenen, die Dauer einer Zweiviertelnote einnehmenden, Triolen wiederholt vorgetragen werden sollten.

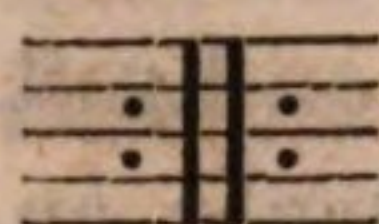
Noch einige andere derartige Zeichen, welche ausser Gebrauch gekommen sind, dürfen hier mit Stillschweigen übergangen werden.

Als Zubehör der Notenschrift müssen auch einige Zeichen betrachtet werden, welche sich auf die Vermehrung oder Verminderung der Kraft, in welcher ein oder mehrere Töne zu Gehöre kommen sollen, beziehen. Man schreibt über (in Nothfällen auch unter) eine Note das Zeichen $\lessgtr$, um anzuzeigen, dass der durch dasselbe bezeichnete Ton während seiner Dauer an Kraft zunehmen solle, oder man schreibt auch zu gleichem Zwecke über (oder unter) eine Note die Buchstaben *rf* (ausgeschrieben *rinforzato* oder *rinforzando*). Soll hingegen ein Ton zuerst in besonderer Stärke erklingen und soll während seiner übrigen Dauer diese Stärke abnehmen, so wird über (oder unter) die Note das Zeichen $\gtrless$ gesetzt oder man schreibt auch über (oder unter) die Note die Buchstaben *sf* (ausgeschrieben *sforzando* oder *sforzato*). Sind beide Zeichen in der Figur $\lessgtr$ vereinigt, so ist damit angedeutet, dass ein Ton bis zur Mitte seiner Dauer an Kraft zunehmen und während der anderen Hälfte seiner Dauer an Kraft abnehmen solle. Auch gebraucht man eben gedachte drei Zeichen in Beziehung auf eine Reihe von mehreren auf einander folgenden Tönen, dann aber, wie sich von selbst versteht, in verlängerter Gestalt. Auch drückt man in Beziehung auf eine Folge von mehreren Noten das Zunehmen der Kraft der Töne durch die Buchstaben *cresc.* (ausgeschrieben *crescendo*), das Abnehmen der Kraft aber durch die Wörter *decrecendo*, *mancando*, *calando*, *diminuendo*, *smorzando*, *morendo* und *perdendo* aus, welche dann abgekürzt geschrieben zu werden pflegen.

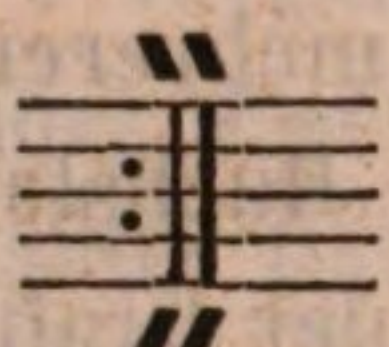
Alsdann bedient man sich zum Zeichen, dass ein Ton oder mehrere Töne nur schwach zu Gehöre kommen sollen, des Buchstabens *p* (ausgeschrieben *piano*), zum Zeichen aber, dass ein oder mehrere Töne stark zu Gehöre kommen sollen, des Buchstabens *f* (ausgeschrieben *forte*), und es wird, wo ein Ton in möglichster Schwäche oder in möglichster Stärke eintreten soll, ein solcher Buchstabe verdoppelt; es steht dann *pp* für *pianissimo* und *ff* für *fortissimo*.

Endlich hat unsere Notenschrift noch Zeichen, wodurch angedeutet wird, dass eine kleinere oder grössere Reihe von Noten wiederholt abgespielt oder abgesungen werden solle. Dergleichen Zeichen, — Wiederholungszeichen genannt —, bestehen immer in zwei durch das Liniensystem senkrecht gezogenen Strichen und einigen vor oder hinter diese senkrechten Striche gesetzten Puncten. Stehen die Puncte hinter den senkrechten Strichen, so kündigen sie im Voraus an, dass das Folgende wiederholt werden solle; stehen die Puncte vor den senkrechten Strichen, so wird durch sie die Wiederholung des Vorangegangenen (auch Reprise genannt) erfordert. Also  bedeutet die Wiederholung des Folgenden,

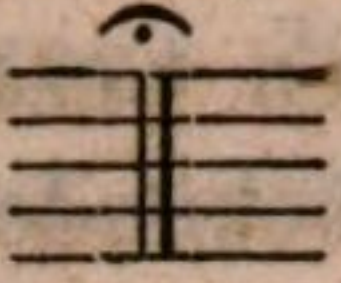
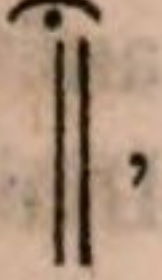
 bedeutet die Wiederholung des Vorangegangenen und

 bedeutet Beides zugleich. Auch giebt man diesen

dreierlei Zeichen wohl noch unten und oben eine Art von Fahne bei, deren Richtung wiederum dasselbe anzeigt, was die Puncte in ihrer Stellung gegen die senkrechten Striche anzeigen, so dass jene drei Zeichen folgende Gestalt bekommen, als

als  und  und . In Fällen, wo

nur eine geringe Zahl von Noten wiederholt abgesungen oder abgespielt werden soll, pflegt man auch wohl über solchen Noten dieses durch das Wort *bis* anzudeuten. Da nun auch wohl der Fall vorkommt, dass nach dem Ende eines Stücks oder vielmehr am Ende der letzten Notenzeile (welches Ende gleichfalls durch zwei senkrechte Striche der bezeichneten Art angedeutet wird), ein Theil des Stücks auch mit Inbegriff der in ihm schon angedeuteten theilweisen Wiederholungen anderweit abgespielt oder abgesungen werden soll, und dann ein solcher Fall dreifacher Art sein kann, wo nämlich entweder der erste oder aber der letzte Theil des Stücks oder aber endlich ein in der Mitte des Stücks liegender Theil desselben

wiederholt werden soll, so wird da, wo der eigentliche Schluss eintreten soll, das Zeichen  in das Liniensystem gesetzt unter Hinzufügung des Wortes *Fine*. Liegt dann von jenen drei Fällen der erste vor, so schreibt man am Ende der letzten Notenzeile die Worte *da capo al segno*, um anzuzeigen, dass das Stück von vorne bis zu dem Zeichen , d. h. bis zu dem Schlusszeichen, wiederholt werden solle. Liegt von jenen drei Fällen der zweite vor, so wird an die Stelle, von welcher an das Tonstück wiederholt werden soll, das Zeichen  oder § gesetzt und es werden am Ende der letzten Notenzeile die Worte gesetzt *da capo dal segno*. Liegt endlich von jenen drei Fällen der dritte vor, so wird wiederum durch § die Stelle bezeichnet, von welcher ab an die Noten und zwar bis zu dem eigentlichen Schlusszeichen anderweit abgespielt oder abgesungen werden sollen, und dann wird am Ende der letzten Notenzeile geschrieben *da capo dal segno sin' al*  oder *da capo dal segno sin' al fine*.

Anmerkung. Von Pausen und deren Bezeichnung in der Notenschrift wird weiter unten gehandelt werden.

§. 10.

Jeder Mensch, sobald er dahin gelangt ist mehrere Begriffe in eine Beziehung auf einander bringen und mit Bewusstsein denken zu können, ist, um sich das Denken zu erleichtern, geneigt, die mehreren gleichartigen Begriffe, welche jeder von mehreren gleichartigen Gegenständen erregt, zu einem Gesamtbegriffe zu vereinigen. Wenn z. B. viele Bäume bei einander stehen, so wiederholt sich der Mensch nicht den Begriff von Baum so viel Male, als Bäume vorhanden sind, sondern er fasst alle Bäume unter dem Gesamtbegriffe von Wald als ein Ganzes zusammen, wobei es dahin gestellt bleibt, wie viel Bäume eben neben einander stehen

Will man aber die mehreren Begriffe mehrerer Einzelheiten in dem Maasse unter einen Gesamtbegriff bringen, dass der Gesamtbegriff zugleich bekunde, wie viel Male der Begriff einer Einzelheit in dem Gesamtbegriffe enthalten sein solle, so bedient man sich der Zahl, welche an und für sich nur eine Denkform bezeichnet und allererst in ihrer Beziehung auf bestimmte Gegenstände einen bestimmten Begriff schafft. Der Ausdruck *Zehen* liefert keinen bestimmten Begriff, wohl aber der Ausdruck *zehen Schafe*. Nur ein Sancho Pansa des Cervantes weiss (wohin doch der Mensch schon im ersten Kindesalter zu gelangen pflegt) mit solcher Denkform nicht umzugehen und erzählt zu grossem Verdrusse seines Herrn von einem Schafe und noch einem Schafe und noch einem Schafe u. s. w. Nun aber giebt es solche Zahlen, welche sich in zwei oder mehrere andere Zahlen nicht zerlegen lassen, nur zwei, nämlich die Zahlen *Zwei* und *Drei*. Diese sind die beiden Grundzahlen, aus welchen alle übrigen möglichen Zahlen zusammengesetzt werden können und zusammengesetzt worden sind. Darum ist der Mensch geneigt bei der Handlung des Zählens eine von diesen beiden Grundzahlen als Denkform zu gebrauchen und den Gebrauch dieser Denkform zu wiederholen, zumal die Anwendung dieser einfachen Denkform weniger Denkkraft und Gedächtniss erheischt als die Anwendung zusammengesetzter Zahlen. Dazu kommt, dass der Mensch an sich selbst nicht allein einen stehenden Dualismus (zwei Augen, zwei Ohren u. s. w.) sondern auch Bewegungen wahrnimmt, von welchen je zwei sich einander den Naturgesetzen nach bedingen und in fortwährendem Wechsel vorkommen. Das Gehen enthält zwei Acte und kann nur Statt finden, so lange Eines ums Andere der rechte und der linke Fuss vortritt. Der Pulsschlag enthält zwei sich immer Eines um das Andere wiederholende Acte, den Act des Andringens und den Act des Abfliessens einer Blutwelle. Was aber die Zahl *Drei* anlangt, so hört der Mensch die Wiederholung eines je aus drei Bewegungen bestehenden Gesamttacts in dem Galopp des Pferdes und anderer Vierfüssler. Und so hat denn

auch in den schönen Künsten die Zweiheit und die Dreiheit die Herrschaft an sich gezogen. Je zwei oder je drei einzelne Acte bilden den Pas des Tanzers oder einen bestimmten Abschnitt solches Pas. In der Poetik aber haben sich nur Versfüsse von zwei Sylben (als der Spondäus, der Trochäus und Jambus) und von drei Sylben (als der Daktylus, der Anapäst, der Amphibrachys und der Amphimacer) in vorzüglicherem Gebrauche erhalten; die noch vorkommenden viersylbigen Versfüsse sind durchschnittlich aus zwei zweisylbigen Versfüssen zusammengesetzt.

Hat aber sich der Mensch je zwei oder je drei Bewegungen als ein Ganzes gedacht, so wird, indem er bei solchen Bewegungen Eins, Zwei oder Eins, Zwei, Drei zählt, das Eins jedes Mal, wo es wieder vorkommt, als der Anfang der (immer wiederkehrenden) Handlung des Zählens ihn mehr interessiren, als das Zwei oder als das Zwei und das Drei, wodurch die schon begonnene Handlung des Zählens nur fortgesetzt wird. Darum wird Derjenige, der laut Eins, Zwei oder Eins, Zwei, Drei zählt, — sobald er nämlich die Absicht hat, diesen Act mehrfach zu wiederholen —, das Eins mehr betonen als das Zwei und Drei: denn indem er das Eins ausspricht, bekundet er die freie Absicht, den Act des Zählens noch ein Mal beginnen zu wollen; die jedesmalige Nachfolge aber von Zwei und von Drei ist unfrei, ist (durch die zur Denkform gewählte Zahl zwei oder drei) gegeben oder nothwendig. Dieserhalb giebt denn auch der Tänzer derjenigen Bewegung, womit er seinen Pas beginnt, einen grösseren Nachdruck als den folgenden Bewegungen, indem, wenn er aus freiem Willen die erste Bewegung gemacht hat, er die andere zu dem Pas gehörigen Bewegungen hinterdrein zu machen gezwungen ist. Ausser dieser aus dem Unterschiede zwischen freier und gezwungener Handlung entspringender Veranlassung das Eins vor dem Zwei und Drei hervorzuheben, findet man noch andere in der Natur. Bei jedem Galoppsprunge des Pferdes hört man das gleichzeitige Niederschlagen der beiden Hinterfüsse als ersten Act

im s. g. Galoppschlage stärker als das nacheinander eintretende Niederfallen der beiden Vorderfüsse, die beiden letzten Acte im Galoppschlage; im Pulse ist das Andringen der Blutwelle der erste Act, welcher sich vor dem zweiten, dem Weggleiter der Blutwelle, sehr hemerkbar macht.

Es beruht daher nicht auf blossem Zufalle, vielmehr auf einer in der Natur und im Menschen selbst begründeten Nothwendigkeit, dass man auch in der Musik, — deren eigentliches Wesen eben in der Bewegung oder darin, dass Töne nach einander hörbar werden, besteht —, je zwei oder je drei Töne von gleicher Dauer als ein Ganzes betrachtet und dem ersten solcher zwei oder drei Töne vor dem zweiten so wie vor dem zweiten und dritten ein gewisses Gewicht beilegt, welches der Sänger oder Spieler durch seinen Vortrag eben so hervorzuheben hat als der Redende eine lange (oder vielmehr schwere) Sylbe vor einer kurzen Sylbe durch den s. g. Accent. Dass der Sänger oder Spieler dieses thun werde, setzt der Componist voraus und richtet sein Tonstück darnach ein. Damit, dass man sich in der Musik eine Gruppe von je zwei oder je drei Tönen von gleicher Dauer als ein Ganzes denkt, stimmt auch der Umstand zusammen, dass man die Noten bezüglich ihrer Geltung nach dem Verhältnisse von 2 zu 1, dass man die ganze Note in zwei halbe, die halbe in zwei Viertelsnoten, die Viertelsnote in zwei Achtelsnoten u. s. w. getheilt und auf der anderen Seite durch Hinzusetzung eines (die Geltung einer Note um die Hälfte vergrössernden) Punctes aus einer zweitheiligen Note eine dreitheilige gemacht, auch eine dreitheilige Triole als Stellvertreterinn eines zweitheiligen Ganzen gebraucht hat.

Dass man nun bei der Musik auch die in den zusammengesetzten Zahlen enthaltenen Denkformen anwenden und sich zwei Gruppen von je zwei Tönen oder zwei Gruppen von je drei Tönen u. s. w. wiederum als ein grösseres Ganzes denken könne, versteht sich von selbst.

Den Begriff dessen, was entsteht, wenn zwei oder drei unmittelbar auf einander folgende Noten gleicher Geltung so,

dass die erste vor der zweiten oder vor der zweiten und dritten das Gewicht, den Accent, bekommt, vorgetragen werden, bezeichnet man durch den Ausdruck Rhythmus oder musikalischer Rhythmus. Es bilden also zwei oder drei unmittelbar auf einander in gleicher Dauer folgende Töne, von welchen der erste vor dem zweiten oder vor dem zweiten und dritten durch den ihm zugetheilten Accent hervorgehoben ist, einen Rhythmus, welcher in ersterem Falle ein zweitheiliger und in letzterem Falle ein dreitheiliger Rhythmus genannt wird. Der zweitheilige musikalische Rhythmus ist also gleich dem Rhythmus, welchen der zweisylbige Versfuss Trochäus (z. B. in dem Worte Glaube enthalten) liefert, und der dreitheilige musikalische Rhythmus ist gleich dem Rhythmus, welchen der dreisylbige Versfuss Daktylus (z. B. in dem Worte wunderbarlich enthalten) liefert. In Beziehung auf den Umstand, dass die erste von zwei oder drei einen Rhythmus bildenden Noten vor der zweiten so wie vor der zweiten und dritten im Vortrage betont oder durch den Accent hervorgehoben wird, unterscheidet man unter schwerer und leichter Zeit, oder unter guter und schlechter Zeit, oder unter schweren und leichten Zeittheilen oder unter Niederschlag und Aufschlag oder unter *thesis* und *arsis*. Man sagt von dem ersten der einen zwei- oder dreitheiligen Rhythmus bildenden Töne so wie von der diesen ersten Ton andeutenden Note, er (der erste Ton) oder sie (die erste Note) stehe auf schwerer oder auf guter Zeit oder bilde das schwere oder das gute Zeittheil oder habe den Niederschlag oder stehe *in thesi*. Hingegen von dem zweiten und dritten Tone oder der zweiten und dritten Note eines zwei- oder dreitheiligen Rhythmus sagt man, solcher Ton oder solche Note stehe auf leichter oder auf schlechter Zeit oder bilde ein leichtes oder ein schlechtes Zeittheil oder habe den Aufschlag oder stehe *in arsi*. Der hier fragliche das schwere Zeittheil vor leichten Zeittheilen auszeichnende Accent wird der rhythmische Accent oder auch (weil sein jezeitiger Ge-

brauch nicht willkürlich ist sondern von den Regeln der Tonkunst abhängt) der grammatische Accent genannt. Dieser Accent aber, wodurch bei dem Vortrage eines Tonstücks das schwere Zeittheil hervorgehoben wird, darf durchaus nicht stark, er muss vielmehr nur höchst unbedeutend sein und nur eben durchschimmern, da das Gefühl jedes irgend geübten Zuhörers ohnehin schon den Niederschlag auf die Stelle setzt, wohin er gehört. Es gilt in dieser Hinsicht für den Vortrag der in einem Tonstücke enthaltenen Rhythmen eben das, was für den Vortrag der in einem Verse enthaltenen Versfüsse von einer langen und einer kurzen Sylbe so wie von einer langen und zwei kurzen Sylben gilt. Der Vortragende hat nicht nöthig die erste lange Sylbe eines jeden Versfusses durch besondere Verstärkung des Sprachtones anzudeuten oder (wie man dieses zu nennen pflegt) den Vers zu scandiren; denn der Dichter hat den Vers so eingerichtet, dass das Gefühl eines jeden mit dem gewählten Versmaasse oder doch wenigstens mit der Sprache nur einigermaassen bekannten Zuhörers die Sylbe, welche als eine lange auftreten soll, für eine lange Sylbe auch ohne weitere Bezeichnung erkennt. Wird z. B. der Vers: „Festgemauert in der Erden“ vorgetragen, ohne dass der Eintritt eines zweisylbigen Versfusses (Trochäus) auch nur im Geringsten hervorgehoben wird, so unterscheidet doch jeder Zuhörer die langen Sylben eben so wohl als bei einem gleichartigen Vortrage des Verses: „Rollet sie von Tönen zu Tönen die schnelle melodische Stimme“ von den kurzen Sylben. Wollte man daher bei dem Vortrage von Versen selbige eigentlich scandiren, so würde man dem Zuhörer in zweierlei Hinsicht langweilig werden, nämlich durch immer zu derselben Zeit eintretende Wiederkehr des Accents, mithin durch Einförmigkeit, und eben so durch besondere Andeutung dessen, was er auch ohne Andeutung kennt; vorzüglich aber würde durch ein solches Scandiren der Vortragende an gehöriger Anwendung des declamatorischen Accents, welcher zur Hervorhebung des Sinnes der Wörter und Sylben gebraucht wird, gehindert

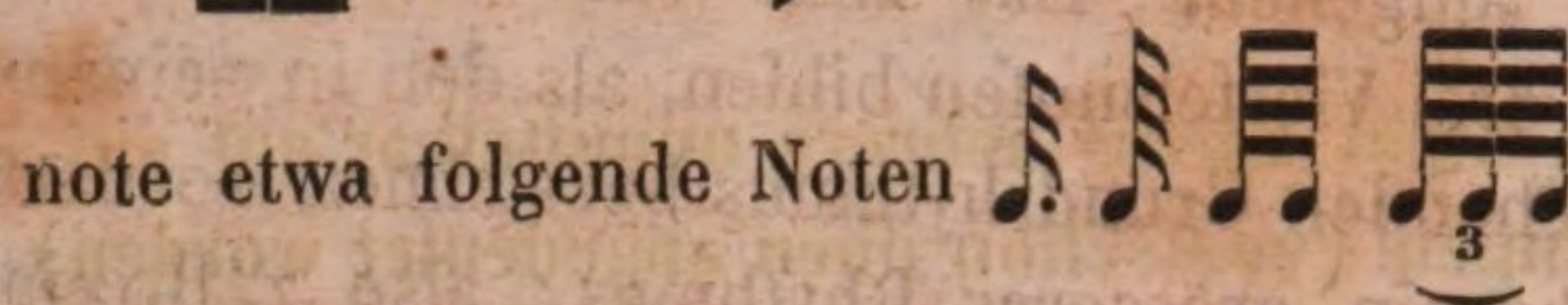
werden, weil das Ohr des Zuhörers diesen declamatorischen Accent von dem immer wiederkehrenden rhythmischen Accente zu unterscheiden ausser Stand gesetzt wäre. Da nun auch die Tonkunst einen declamatorischen Accent kennt und zur Anwendung bringen lässt, (was schon aus dem oben erwähnten Gebrauche der Zeichen $\lessgtr$ und $\gtrless$ hervorgeht), so liegt auch darin ein Grund bei dem Vortrage eines Tonstücks den rhythmischen Accent möglichst wenig und nur eben erkennbar hervorzuheben, indem er sonst vom declamatorischen Accente schwer oder gar nicht zu unterscheiden sein würde.

Es können nun nicht allein mehrere unmittelbar auf einander folgende Rhythmen (was schon oben angedeutet worden) als zu einander gehörig und als ein grösseres Ganzes bildend betrachtet und behandelt werden (so wie mehrere Versfüsse in ihrer Gesamtheit als einen ganzen Vers bildend betrachtet werden), sondern es kann auch jeder der zwei oder aber drei einen Rhythmus bildenden Theile wieder in einen oder mehrere und zwar in gleichartige und ungleichartige Rhythmen getheilt werden, oder, mit anderen Worten, es kann jede der zwei oder drei zu einem Rhythmus gehörenden Noten in mehrere Noten von geringerer Geltung, welche dann unter sich wieder einen oder mehrere Rhythmen bilden, getheilt werden; ja es kann, — was wir schon oben bei der Triole gesehen haben —, ein Rhythmus von drei Noten als Stellvertreter eines Rhythmus von zwei Noten gebraucht werden. In dieser Hinsicht ist dem Tonsetzer ein grosses unübersehbares Feld geöffnet, welches vorzüglich da, wo mehrere verschiedene Reihen von Tönen gleichzeitig zu Gehöre gebracht werden sollen, in eine wahre Unermesslichkeit ausläuft. Aber selbst die Gestaltungen, welche in dieser Beziehung auch nur in einer einzelnen Reihe von Tönen gebildet werden können, sind so mannichfach, dass es schwer halten möchte sie nur in bestimmte Arten oder Classen abzutheilen. Man denke z. B. nur daran, dass eine Viertelsnote in zwei einen Rhythmus bildende Achtelsnoten, dass jede dieser Achtelsnoten wieder

in zwei einen Rhythmus bildende Sechszehntelsnoten u. s. w. abgetheilt werden und nun noch bei jeder weiteren Theilung durch die Triole ein dreitheiliger Rhythmus an die Stelle eines zweitheiligen treten kann, dass also der Tonsetzer, anstatt eine Viertelsnote (welche selbst wieder einen Theil eines Rhythmus ausmacht) in zwei Achtelsnoten zu zerlegen, an die Stelle der ersten Achtelsnote etwa folgende Noten



und an die Stelle der zweiten Achtels-

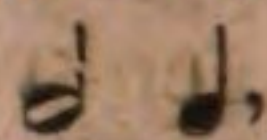


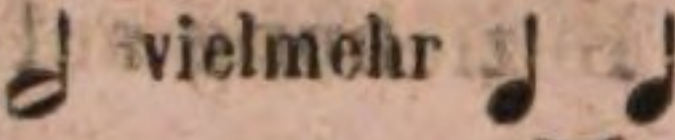
note etwa folgende Noten schreiben könnte.

Indessen lassen sich Regeln aufstellen, nach welchen auch in den grössten Gruppen von verschiedener Geltung man leicht erkennen kann, zu welchem Rhythmus jede einzelne Note gehöre. Solche Regeln werden sich von selbst ergeben, wenn die Lehre vom Tacte (als ein Theil der Lehre vom Rhythmus) abgehandelt sein wird.

Trotz der in der Geltung der Noten herrschenden Mannigfaltigkeit und der dadurch zu bewirkenden grossen Verschiedenheit mehrerer sonst auch gleichartiger Rhythmen in Beziehung auf ihre Dauer steht doch jedem in seine Kunst gehörig eingeweihten Tonsetzer in dem Augenblicke, wo seine Phantasie ein Tonstück gebiert, nicht allein die Reihe von Tönen, welche seine Melodie bilden soll, sondern gleichzeitig auch derjenige Rhythmus, welcher in seinem Tonstücke durchschnittlich, also als ein Grundrhythmus, herrschen soll, vor der Seele. Dieses hat ohne Zweifel darin seinen Grund, dass einestheils die Tonkunst eine Reihe von Tönen ohne Rhythmus gar nicht als eine Melodie (einen geordneten Gesang) anerkennt und dass anderntheils jedes eigentliche Kunstwerk, um als schön empfunden werden zu können, Einheit bekunden und dass daher jeder einzelne Theil eines Kunstwerkes in Beziehung stehen muss zu einer einzigen zur Regel für das Ganze angenommenen Form. Oder etwa (die Sache in der

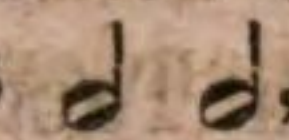
Umkehrung genommen) die Tonkunst verlangt, dass in einem ganzen Tonstücke, oder, wenn das Tonstück in mehrere grössere Theile zerlegt ist, in einem solchen ganzen Theile des Tonstücks nur ein bestimmter Rhythmus als vorherrschend wahrgenommen werde und dass dieser vorherrschende Rhythmus eben der grösste (in Beziehung auf Dauer oder auf Geltung der Noten) sei, welcher in dem Tonstücke vorkomme. In diesem vorherrschenden grössten Rhythmus muss die Summe aller einzelnen kleineren Rhythmen, in welche etwa dieser oder jener oder auch jeder seiner (zwei oder drei) Theile zerlegt ist, aufgehen. Hat z. B. ein Tonsetzer den Rhythmus, welchen drei Viertelsnoten bilden, als den in seinem Tonstücke vorherrschenden Grundrhythmus bezeichnet, so darf in diesem Tonstücke ein grösserer Rhythmus, also z. B. ein Rhythmus von zwei oder drei halben Noten, nicht vorkommen und es muss die Summe der Geltung aller an die Stelle einer Viertelsnote gesetzten kleineren Noten der Geltung einer Viertelsnote gleich sein. Denjenigen Rhythmus nun, welchen der Tonsetzer als Grundrhythmus seines Tonstücks angenommen und als solchen bezeichnet hat, nennt man den Tact des Tonstücks und man zieht das ganze Tonstück hindurch an jeder Stelle, wo eben dieser Rhythmus beendigt ist, einen senkrechten Strich durch das Liniensystem, so dass durch diese Striche das Tonstück in so viele Abtheilungen zerlegt wird, als das Maass von jenem Grundrhythmus in dem Tonstücke enthalten ist; und man nennt dann wiederum eine jede der somit entstandenen Abtheilungen einen Tact. Mit hin bedeutet in ersterer Beziehung das Wort Tact ein Maass und in letzterer Beziehung ein Gemessenes oder eine durch Anwendung des Maasses bestimmte Grösse. Die eben erwähnten senkrechten Striche nennt man Tactstriche. Liegt dem Tacte als Maass ein zweitheiliger Rhythmus zu Grunde, so wird der erste Theil dieses Rhythmus in Beziehung auf den Tact der gute Tacttheil oder die gute Zeit des Tactes und der zweite der schlechte Tacttheil oder die schlechte Zeit des Tactes genannt, Demnach und in Folge der bezüglich der

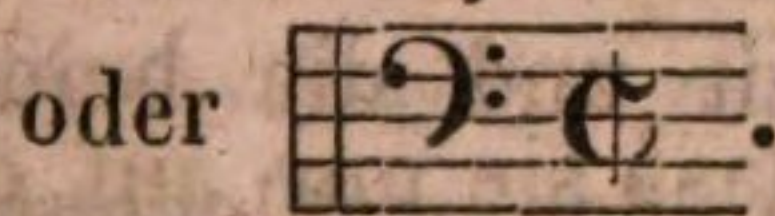
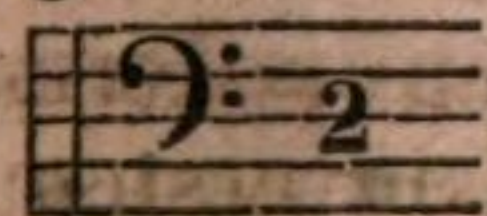
Rhythmen an sich gebräuchlichen Ausdrücke sollte man auch von einem Tacte, welchem ein dreitheiliger Rhythmus zu Grunde liegt, sagen, er enthalte einen guten und zwei schlechte Tacttheile; allein hier ist die Kunstsprache auf eine andere Ansicht gebauet. In Beziehung auf Zeit hat man den Tact nicht nach Zeittheilen sondern nach Zeitarten getheilt. Der Arten von Zeit giebt es überhaupt in jedem Rhythmus und daher in jedem Tacte nur zwei, nämlich die Art der guten und die Art der schlechten Zeit. Darum hat man denn gesagt, auch der dreitheilige Tact enthalte nur eine gute und eine schlechte Zeit, und dessfalls hat man bei dem dreitheiligen Tacte die beiden letzten Theile des in ihm begriffenen Rhythmus zusammen genommen die schlechte Tactzeit oder den schlechten Tacttheil genannt. Dabei aber hat man für den Fall, wo der zweite Theil des den Tact bildenden dreitheiligen Rhythmus mit dem ersten in eine Note zusammen gezogen ist, diesen zweiten Theil des Rhythmus als in die gute Tactzeit übergetreten betrachtet und z. B. von folgenden einen Tact bildenden Noten:  gesagt, das erste Viertel oder die erste Viertelsnote bilde den guten Tacttheil oder stehe auf guter Tactzeit und die beiden anderen Viertelsnoten bildeten zusammen den schlechten Tacttheil, dahingegen von folgenden einen Tact bildenden Noten: , die den Tact beginnende Zweiviertelnote sei der gute Tacttheil und die folgende Viertelsnote sei der schlechte Tacttheil.

Anmerkung. Letzt gedachter Sprachgebrauch läuft offenbar der Natur der Sache zuwider, da der Rhythmus, welcher einen Tact ausfüllen soll, dieses Zwecks halber in seinem Wesen gar keine Veränderung erleidet, mithin, wenn von den drei Viertelsnoten, welche einen Rhythmus bilden, die beiden ersten (in dem Falle nämlich, wo beide denselben Ton bezeichnen) in eine Zweiviertelnote zusammen gezogen sind, dennoch bei der Ausführung nur die erste Hälfte solcher Zweiviertelnote den Accent erhalten und so vorgetragen werden muss, als wenn statt  vielmehr  geschrieben stände.

Alsdann nennt man jede der Noten, in welche eine der zwei oder drei den tactgebenden Rhythmus bildenden Noten zunächst (d. h. mittels der Theilung nach dem Verhältnisse

von 1 zu 2 oder bei punctirten Noten von 1 zu 3) zerlegt werden kann, in Beziehung auf den Tact ein Tactglied und jede der Noten, in welche hinwiederum ein Tactglied zunächst zerlegt werden kann, eine Tactnote. Demnach heisst also in Beziehung auf einen Tact, welchem der in drei Viertelsnoten enthaltene Rhythmus zu Grunde liegt, jede Achtelsnote ein Tactglied und jede Sechszehntelsnote eine Tactnote.

Wichtiger für den Gebrauch als diese sehr entbehrlichen Benennungen sind die Zeichen, womit man den Rhythmus andeutet, welchen der Tonsetzer als tactgebend gewählt hat. Soll dieser Rhythmus in zwei Zweiviertelsnoten, als , bestehen, — wo dann der Tact der Zweizweiteltact oder der Allabrevetact oder auch der kleine Allabrevetact genannt wird —, so wird zu Anfange der ersten Notenzeile (jedoch nach dem Tonschlüssel) das Zeichen der Zahl Zwei in etwas grosser Form oder auch das Zeichen  (ein grosses Lateinisches C mit einem durch selbiges senkrecht gezogenen Striche, wodurch eigentlich eine Hälfte der Figur  vorgestellt werden soll) in das Liniensystem geschrieben, als



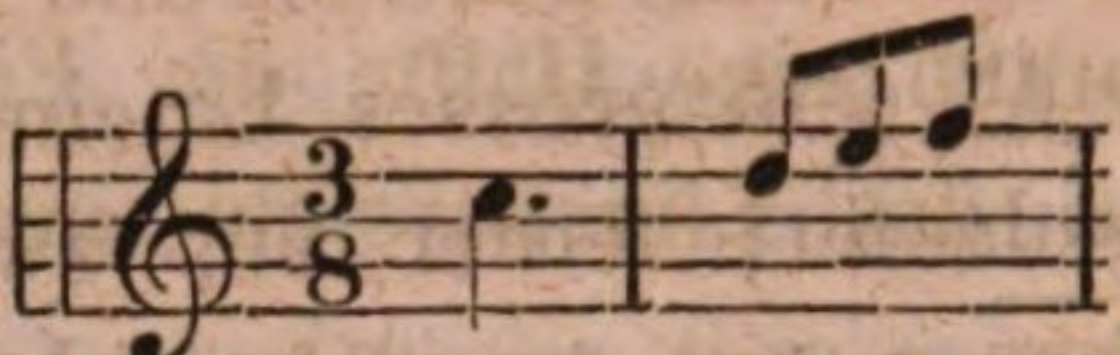
Soll der Tact durch den Rhythmus von zwei Viertelsnoten gebildet werden, — wo er dann Zweivierteltact genannt wird —, so schreibt man eben so in das Liniensystem das Zeichen $\frac{2}{4}$. Soll er durch den Rhythmus von drei Zweitelnoten gebildet werden, — wo er Dreizweiteltact heisst —, so schreibt man eben so in das Liniensystem das Zeichen $\frac{3}{2}$. Soll er durch den Rhythmus von drei Viertelsnoten gebildet werden, — wo er Dreivierteltact genannt wird —, so schreibt man eben so in das Liniensystem das Zeichen $\frac{3}{4}$. Soll er durch den Rhythmus von drei Achtelsnoten gebildet werden, — wo man ihn den Dreiachteltact nennt —, so wird eben so in das Liniensystem das Zeichen $\frac{3}{8}$ geschrieben.

Anmerkung. Den tactgebenden Rhythmus mit Noten geringerer Geltung als der Achtelsnote zu bezeichnen ist nicht gebräuchlich, wiewohl durch die Natur der Sache offenbar nicht verboten.

Man nennt nun solche Tactarten, welchen ein zweitheiliger Rhythmus zu Grunde liegt, grade Tactarten, hingegen diejenigen, welchen ein dreitheiliger Rhythmus zu Grunde liegt, ungrade Tactarten.

Auch nennt man alle bis jetzt erwähnten Tactarten einfache Tactarten zum Unterschiede von zusammengesetzten Tactarten, zu welchen letzteren wir uns jetzt wenden wollen.

Es lag nämlich für den Tonsetzer, welcher Tonfolge und Rhythmus nicht nacheinander sondern Beides nur zugleich erfinden konnte, oft sehr nahe nur die Gesammtheit mehrerer aufeinander folgender Rhythmen und nicht schon einen einzelnen Rhythmus als ein Ganzes und als eine geschlossene Grundform, welche in seinem Tonstücke vorherrschen sollte, aufzufassen. Diese aus mehreren Rhythmen bestehende Grundform würde sich freilich auch dann, wenn jeder einzelne Rhythmus von dem folgenden durch einen Tactstrich geschieden würde, in der Notenschrift darstellen lassen. Wenn man

z. B. schriebe , so würde die Drei-

achtelnote $\overline{c}$, richtig (nämlich so, dass sie nur auf dem ersten Achtel den Accent bekäme) ausgeführt, die Folge von drei Zeittheilen und somit einen in ihr versteckt liegenden dreitheiligen Rhythmus (welcher auch in drei zusammen geschleiften Noten dargestellt werden könnte) deutlich genug zu erkennen geben; allein wenn ein Tonsetzer sich die in obigen zwei Tacten enthaltene Melodie als in seinem Tonstücke häufig wiederkehrend und daher solches Tonstück charakterisirend, also als Grundform seines Tonstücks hätte denken wollen, so bedurfte er dazu nothwendig der Zusammenstellung von zwei Dreiachteltacten, weil der erste dieser Tacte nur einen Ton ($\overline{c}$) mithin noch keine Melodie sondern nur einen versteckt liegenden und allererst durch die Ausführung der drei im zweiten Tacte enthaltenen Noten ans Licht tretenden Rhythmus lieferte. Freilich hätte der Tonsetzer die obige

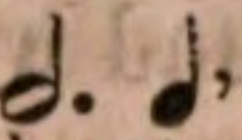
Melodie auch in einer einfachen Tactart und in einem Tacte

folgenderweise  darstellen können, al-

lein dann würde er sich des Vortheils beraubt haben eine jede Achtelsnote, welche als Triolennote eine uneigentliche Geltung erhielt, in kleinere Rhythmen zerlegen zu können. Daher ist es denn Gebrauch geworden die Gesammtheit von zwei, von drei und auch von vier Rhythmen als einen Tact ausmachend zu betrachten und somit zusammengesetzte Tactarten zu bilden. So hat man denn aus zwei Zweizweiteltacten einen Vierzweiteltact gebildet, ihn durch dieselbe Vorzeichnung als den Zweizweiteltact (durch C oder 2) angedeutet und gleichfalls Allabrevetact auch wohl zur Unterscheidung von dem kleinen Allabrevetacte den grossen Allabrevetact genannt. Ferner hat man aus zwei Zweivierteltacten einen Viervierteltact (auch wohl ganzer oder schlechter Tact genannt) gebildet und selbigen durch die Vorzeichnung $\frac{4}{4}$ oder C (ein grosses Lateinisches C ohne senkrechten Strich) angedeutet; ferner aus zwei Dreivierteltacten einen $\frac{6}{4}$ -Tact, ferner aus zwei Dreiachteltacten einen $\frac{6}{8}$ -Tact, ferner aus drei Dreiachteltacten einen $\frac{9}{8}$ -Tact und endlich aus vier Dreiachteltacten einen $\frac{12}{8}$ -Tact gebildet. Um den richtigen Vortrag zusammengesetzter Tacte zu gewinnen oder, mit anderen Worten, um zu erfahren, welcher von den in dergleichen Tacten vorkommenden Noten der Accent gebühre, darf man nur darauf achten, wie viele und welcherlei Rhythmen ein solcher Tact enthalte. Der Zweizweiteltact enthält einen zweitheiligen Rhythmus von zwei Zweiviertelnoten; im $\frac{4}{4}$ -Tacte aber sind zwei Rhythmen an die Stelle von zwei Noten getreten. Wie nun im Zweizweiteltacte die erste Zweiviertelnote (als die erste in einem zweitheiligen Rhythmus) den Accent vor der zweiten erhalten muss, so muss auch der erste von den beiden einen Vierzweiteltact bildenden Rhythmen vor dem zweiten durch den Accent hervorgehoben werden. Dieses aber kann, da auch die erste Note des zweiten

Rhythmus den Accent verlangt, nur in der Weise bewerkstelligt werden, dass man die erste Note des ersten Rhythmus vor dessen zweiter Note um ein Geringes mehr hervorhebt als die erste Note des zweiten Rhythmus vor dessen zweiter Note. Was hier vom $\frac{4}{2}$ -Tacte gesagt ist, findet seine Anwendung auf den $\frac{4}{4}$ -Tact von selbst. Eben so verfähre man mit denjenigen Tacten, welche aus zwei oder mehreren ungraden Tacten zusammengesetzt sind. Man zerlege solche Tacte in die ihnen eigenen Rhythmen und betrachte jeden Rhythmus als den Stellvertreter einer Note, welche innerhalb eines Tactes nothwendig mit einer anderen oder mit zwei anderen Noten von gleicher Geltung zusammen einen Rhythmus bilden müsste. Dann erscheinen die dreitheiligen Rhythmen, welche der $\frac{6}{8}$ -, $\frac{9}{8}$ - und $\frac{12}{8}$ -Tact hat, als Stellvertreter von zwei, drei und vier Dreiachtelnoten. Da nun ein Rhythmus nur drei- oder aber zweitheilig sein kann, so würde der $\frac{6}{8}$ -Tact in einen zweitheiligen Rhythmus von ♩. ♩. , der $\frac{9}{8}$ -Tact in einen dreitheiligen Rhythmus von ♩. ♩. ♩. , der $\frac{12}{8}$ -Tact aber in zwei zweitheilige Rhythmen von ♩. ♩. und noch ein Mal ♩. ♩. zerfallen. Daher würde denn bei der Ausführung des $\frac{6}{8}$ -Tactes die erste Note des ersten Rhythmus einen stärkeren Accent als die erste Note des zweiten Rhythmus, im $\frac{9}{8}$ -Tacte die erste Note des ersten Rhythmus einen stärkeren Accent als die erste Note des zweiten und des dritten Rhythmus und im $\frac{12}{8}$ -Tacte die erste Note des ersten Rhythmus einen stärkeren Accent als die erste Note des zweiten Rhythmus und wiederum die erste Note des dritten Rhythmus einen stärkeren Accent als die erste Note des vierten Rhythmus bekommen. Ueberdiess muss im $\frac{12}{8}$ -Tacte (wie oben vom $\frac{4}{2}$ - und $\frac{4}{4}$ -Tacte verlangt worden) die erste Note des ersten Rhythmus hinwiederum vor der ersten Note des dritten Rhythmus hervorgehoben werden.

Anmerkung. Die Eintheilung eines Tonstücks in Tacte hat nun noch den besonderen Nutzen den Ausführenden vor Verirrungen, welche eine häufig vorkommende, ja ganz gebräuchlich gewordene aber unrichtige, Schreibart leicht veranlassen kann, wenigstens einigermaassen zu sichern.

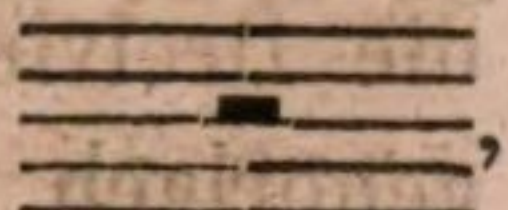
Jede einzelne Note nämlich, je nachdem ihr ein Punkt beigegeben worden ist oder nicht, liefert bei ihrer ersten Zerlegung in letzterem Falle einen zweitheiligen so wie in ersterem Falle einen dreitheiligen Rhythmus. Z. B. die Note  liefert bei ihrer ersten Zerlegung den Rhythmus , hingegen die Note  den Rhythmus . In dem dreitheiligen Rhythmus stehen nun, wie wir wissen, die zweite und dritte Note auf leichter Zeit oder sie bilden die zwei leichten Zeittheile des dreitheiligen Rhythmus. Soll aber ein dreitheiliger Rhythmus die Stelle einer einzelnen dreitheiligen Note vertreten können, so setzt dieses voraus, dass auch die einzelne punctirte und daher drei Zeittheile enthaltende Note so ausgeführt werden müsse, dass deren erstes Zeittheil als ein schweres und deren beiden letzten Zeittheile als zwei leichte Zeittheile erkannt werden können. Es muss also eine Dreiachtelnote so ausgeführt werden, dass sie nur im ersten Drittheile ihrer Dauer einen Accent gegen die beiden letzten Drittheile ihrer Dauer erhalte. Ist dieses richtig, so folgt, dass in zweitheiligen Rhythmen eine punctirte Note gar nicht gebraucht werden dürfe, weil ihre Ausführung einen dreitheiligen Rhythmus bekundet. Darum bedeutet z. B. , dass die erste Dreiviertelnote einen Rhythmus von drei Viertelsnoten vertreten und dass mit der folgenden Viertelsnote ein neuer Rhythmus beginnen solle. Missbräuchlich aber, und zwar leider nicht allein häufig, sondern sogar durchgängig, werden punctirte Noten auch so gebraucht, dass die beiden ersten Drittheile der punctirten Note einen zweitheiligen Rhythmus vertreten und das dritte durch den Punct angedeutete Drittheil der Note den Anfang eines folgenden Rhythmus bezeichnen soll. So z. B. sollte man  nur im Sechsvierteltacte schreiben; missbräuchlich aber schreibt man auch eben so im Viervierteltacte, in welchem doch mit dem dritten Viertel der zweite zweitheilige Rhythmus beginnt, in welchem daher das dritte Viertel des Tactes vor dem zweiten Viertel den Accent bekommt und in welchem, wenn auch die ersten drei Viertelsnoten denselben Ton bezeichnen und zusammengeschleift werden sollen, solches richtig und dem Rhythmus gemäss durch  angedeutet werden kann. Uebrigens ist der Gebrauch jener irrigen Schreibart so weit getrieben, dass man mit dem Puncte sogar den Anfang eines Tacts bezeichnet und z. B. im Viervierteltacte  statt  schreibt. Nun aber wird man durch die Vorzeichnung des $\frac{6}{4}$ - oder aber des $\frac{4}{4}$ -Tacts belehrt, ob, wo  geschrieben steht, der Punct das Ende des ersten Rhythmus oder aber den Anfang des zweiten Rhythmus bezeichnen solle.

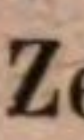
Auch darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass die in vorstehender Anmerkung als missbräuchlich eingeführt getadelte Schreibart mitunter zu dem Zwecke gebraucht wird, um

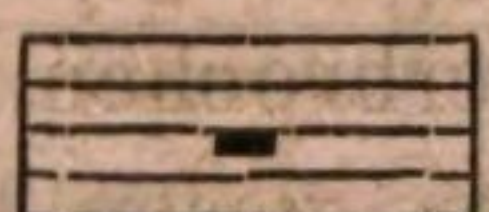
in einem einzelnen Tacte (ohne dass dessen Dauer vergrößert oder verkleinert würde) eine Veränderung oder Verrückung des darin der Vorzeichnung nach herrschenden Rhythmus oder der darin herrschenden Rhythmenfolge, jedoch nur scheinbar zu bewirken. Eine in dieser Beziehung entstehende scheinbare Veränderung oder Verrückung nennt man eine *rhythmische Rückung*, welche man dadurch bewerkstelligt, dass man die Dauer einer auf leichter Zeit beginnenden Note in den folgenden Rhythmus, also in eine schwere Zeit hinein verlängert. Wenn man z. B. im Viervierteltacte schreibt | ♪ ♩ ♪ |, wo die Dreiviertelnote auf der Stelle des zum ersten Tacttheile gehörigen zweiten Tactgliedes oder, mit anderen Worten, des zweiten zum ersten Viertel gehörigen Achtels eintritt, so muss die Dreiviertelnote freilich so ausgeführt werden, dass die darin versteckten Rhythmen dem Ohre einigermaassen bemerkbar werden, allein es müssen diese Rhythmen nicht so hervortreten, als wenn geschrieben stände | ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ |, da nach der Andeutung des Tonsetzers die Dreiviertelnote nur mittels einer ununterbrochen fortdauernden Kraft ausgeführt werden soll. Unter diesen Umständen wird durch eine solche Schreibart für den Sachverständigen gar keine wirkliche Verrückung des Rhythmus herbeigeführt; bei ihm wird dadurch die Empfindung des Rhythmus nur einigermaassen geschwächt. Und daher hat eine solche Schreibart wenig eigenthümliche Bedeutung. Besondere Wirkung aber erlangt sie dann, wenn über die auf leichter Zeit eintretende längere Note ein > geschrieben worden und deshalb der declamatorische Accent für den Augenblick den rhythmischen Accent überwiegt.

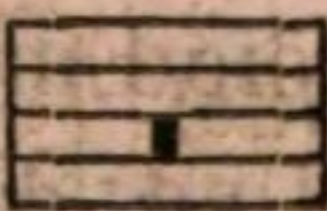
Hier möge daher nur noch erwähnt werden, dass man solche Noten, welche auf leichter Zeit eintreten und in eine schwere Zeit hinein fort dauern, im Allgemeinen *syncopirte Noten* oder auch *gebundene Noten* zu nennen pflegt. Ein Ausführlicheres hierüber und über die Frage, was eigentlich unter dem Ausdrücke *Syncope* zu verstehen sei, findet man unter anderem in Kochs Musikalischem Lexikon und Gfr. Webers Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst,

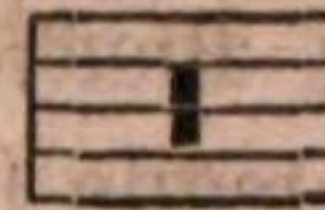
Es kommt auch in einem Tonstücke häufig der Fall vor, dass nach der Absicht des Tonsetzers die Musik eine Zeit hindurch schweigen oder in der Musik eine Stille, eine Pause, eintreten soll. Diejenigen Zeichen, durch welche in der Notenschrift die Dauer solcher Pausen angedeutet wird, können wir jetzt, wo schon die Lehre vom Tacte abgehandelt worden, leichter, als es am Schlusse des §. 9 hätte geschehen mögen, kennen lernen. Es wird nämlich das die Pause andeutende Zeichen in das Liniensystem geschrieben. Das Zeichen einer für eine Zweiviertelnote eintretenden Pause ist ein über eine

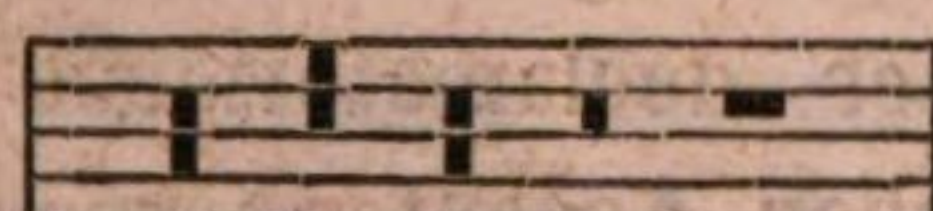
der fünf Linien gesetzter kurzer Querstrich, als ,

das Zeichen der Viertelpause (d. h. der für eine Viertelnote eintretenden Pause) ist , das Zeichen der Achtelpause , das Zeichen der Sechszehntelpause , das Zeichen der Zwei- unddreissigstelpause  u. s. w., so dass bei weiterer Verkleinerung dem dünnen Striche, wie bei den Noten, immer eine s. g. Geltungsrippe mehr angehängt wird. Die Pause eines

ganzen Tactes wird durch , also durch einen unter eine der fünf Linien des Systems gesetzten kurzen Querstrich, angedeutet. Soll hinter einander mehrere Tacte hindurch

pausirt werden, so wird solches für zwei Tacte durch ,

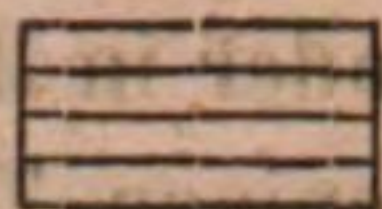
für vier Tacte durch  angedeutet, so dass also z. B.

durch  das Pausiren für 15 Tacte ange-

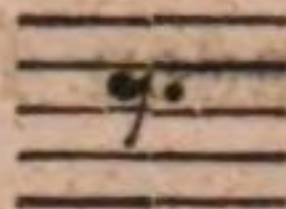
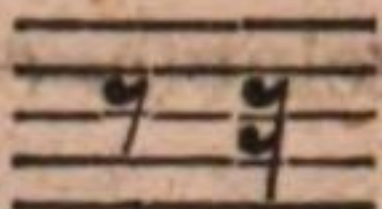
deutet wäre. Wo viele Tacte hindurch pausirt werden soll, wird auch wohl über die sie angehenden Zeichen die Zahl der zu pausirenden Tacte geschrieben, insonderheit aber pflegt man in den Fällen, wo die Zahl der zu pausirenden Tacte zu gross ist, als dass die dafür zu setzenden Zeichen leicht zusammen zu rechnen wären, alle jene Zeichen hinwegzulassen

und entweder an ihre Stelle das Zeichen  oder das

Zeichen  zu setzen oder den Raum zwischen zwei

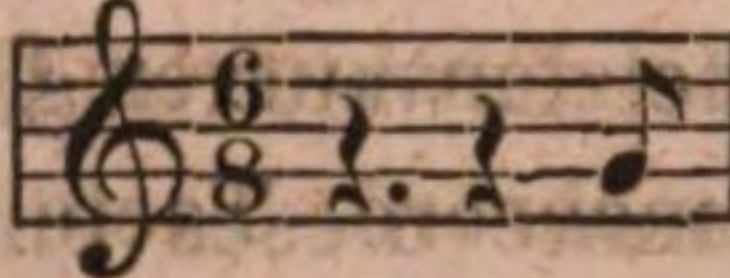
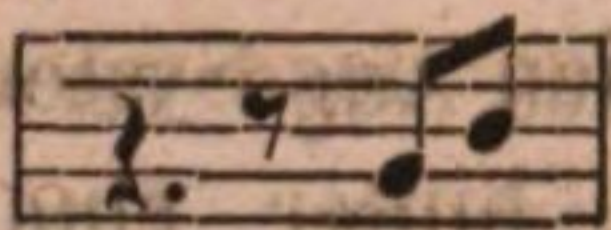
Tactstrichen offen zu lassen, als , und dann in allen

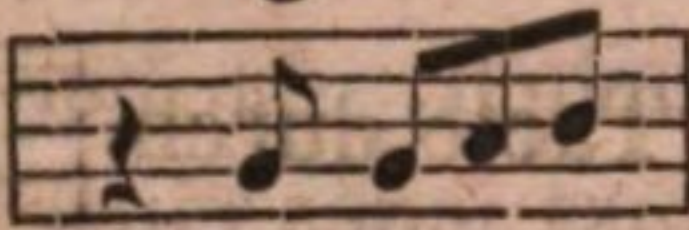
diesen Fällen die Zahl der zu pausirenden Tacte über das Liniensystem zu schreiben. Uebrigens bedient man sich auch bei Viertelpausen und kleineren Pausen der Hinzusetzung eines Puncts, welcher dabei dieselbe Bedeutung als bei den Noten hat, dass er nämlich die Pause um die Hälfte verlängert.

So z. B. schreibt man  statt .

Nach dem bisher Vorgetragenen wird sich nunmehr der Ausdruck Auftact im Gegensatze von vollem Tacte leicht verständigen lassen. Eine von einem Instrumente oder einer Singstimme vorzutragende Tonreihe, sagt man, beginnt im vollen Tacte, wenn sie zugleich mit dem Anfange eines Tactes beginnt; in jedem anderen Falle beginnt sie im Auftacte. So

z. B. beginnt die in  bezeichnete Tonreihe in vollem ($\frac{6}{8}$ -) Tacte. Liesse man aber dieser Tonreihe

entweder  oder  oder 

oder  oder  vorangehen, so

stände, wie man sagen würde, in allen diesen Fällen das Vorangegangene im Auftacte.

Zweiter Theil.

§. 11.

In den auf anliegender Notentafel befindlichen Figuren I und II sieht man die Guidosche Tonreihe nach oben und nach unten hin in Gemässheit des darin von Guido angedeuteten Principis fortgeführt. Wenn in Fig. I der Ton G als der unterste und in Fig. II der Ton g als der oberste Ton der Guidoschen Reihe, in welcher vielmehr G der unterste Ton war, angenommen worden, so ist dieses geschehen, um eine übermässige, das Auge verwirrende, Erweiterung des Liniensystems zu vermeiden. Und es konnte dieses ohne Verückung des Grundbegriffs der Sache geschehen, da bei der Guidoschen Tonreihe es nur auf das Verhältniss jedes einzelnen Tones zu seinem Nachbartone durchaus aber nicht auf absolute Tonhöhe oder auf die Octave oder die Octaven, in welche man die Guidosche Tonreihe versetzen will, ankommt.

Da nun (s. oben §. 8. Anmerk. 3) bei einer Fortsetzung der Guidoschen Reihe durch Aufbauung neuer Tetrachorde zu jedem Tetrachorde immer nur ein neuer chromatischer Ton gefunden werden muss dabei aber die bis dahin schon gefunden gewesenen chromatischen Töne als schon vorhanden oder als schon in die Reihe gehörig betrachtet werden; — da z. B. der in dem dritten Guidoschen Tetrachorde neu gefundene Ton *b*, wenn man die Reihe der Guidoschen Tetrachorde nach oben hin durch Aufbauung der Tetrachorde

$b \overline{c} \overline{d} \overline{es}$, $\overline{es} \overline{f} \overline{g} \overline{as}$ und $\overline{as} \overline{b} \overline{c} \overline{des}$ fortführt, in dem letztgedachten Tetrachorde nicht mehr neu gefunden sondern als schon vorher an die Stelle des Tones h getretener und statt des h in die Reihe einrangirter Ton betrachtet wird —: so sind auch dem gemäss in den Figuren I und II die s. g. Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen gebraucht. Sobald ein derartiges Zeichen einmal in der Notenreihe vorgekommen ist, so gilt es auch für die Fortsetzung der Notenreihe bis zu ihrem Ende, — eben so, als wenn es einem Tonstücke zu Anfange, um für dessen ganze Dauer zu gelten, vorgeschrieben wäre —. Nachdem z. B. in Fig. I der Ton es als Stellvertreter von e vorgekommen ist, ist der Ton e für den übrigen Theil der Notenreihe als ausgefallen zu betrachten, und nachdem in Fig. II einmal f zu fis , c zu cis , g zu gis erhöht worden, gilt diese Erhöhung auch für den übrigen Theil der Notenreihe.

Alsdann ist in Fig. I und II der Ton, welcher der oberste eines Guidoschen Tetrachords und zugleich der unterste eines anderen Guidoschen Tetrachords ist, ausnahmsweise mit einem offenen Notenkopfe bezeichnet.

Uebrigens sind in Fig. I und II sämtliche oben im §. 8. Anmerk. 2 aufgeführte Tetrachorde, welche man durch Fortsetzung der Guidoschen Reihe nach oben und nach unten zu findet, in Noten dargestellt und es sind dazu an chromatischen Tönen (ausser dem schon von Guido gefundenen Tone b) nur solche angewandt, welche nach Guidos Zeit aufgefunden worden.

Und wie in je zwei unmittelbar aufeinander folgenden und daher durch einen Ton miteinander verbundenen Tetrachorden eine solche Folge von sieben Tönen enthalten ist, als zur Darstellung der Leiter der Jonischen Tonart und somit auch jeder neueren transponirten Tonart (nämlich die überflüssige Wiederhohlung des Grundtones in der Octave hinweggelassen) erforderlich ist, so sind in den Figuren I und II je zwei Tetrachorde, welche zusammen die Leiter einer Tonart bilden, durch das Zeichen der s. g. Geltungsrippe miteinander

verbunden und es sind über und unter denjenigen den Mittelpunkt von zwei zusammenhängenden Tetrachorden bezeichnenden Noten, welche die Grundtöne einer bezüglichen Tonart sind und wovon selbige daher den Namen trägt, die bezüglichen Tonarten durch grosse Römische Buchstaben angegeben.

NB. Die solchen grossen Römischen Buchstaben beigegebene Sylbe *dur* so wie die kleinen Römischen Buchstaben mit der ihnen beigegebenen Sylbe *moll* hat man einstweilen noch und bis auf Weiteres ganz unberücksichtigt zu lassen.

Dass Fig. II nur die Fortsetzung der in Fig. I dargestellten Tonreihe nach unten hin liefere; dass ferner der oberste Ton, womit Fig. II beginnt, das $\underline{\underline{g}}$, an die Stelle des untersten Tones, womit Fig. I beginnt, das $\underline{G}$, treten und dass das erste Tetrachord in Fig. I mit dem ersten Tetrachorde in Fig. II in der Weise, dass beide Tetrachorde zusammen die Leiter der Tonart von $\underline{G}$ liefere, verbunden betrachtet werden solle, ergiebt der Augenschein. Und gleichfalls ergiebt der Augenschein, dass Fig. I und II zusammen die Leitern derjenigen 21 Tonarten darstellen, welche der neueren Tonkunst (siehe oben §. 8) angehören und deren Töne, — jedoch in der Stellung, dass der Grundton nicht in der Mitte sondern unten liegt und in seiner Octave wiederholt wird —, oben in §. 8 angegeben worden.

§. 12.

Wie man schon vor Guido Töne von verschiedener Höhe nacheinander hatte erklingen lassen und in einer solchen Folge verschiedener Töne, wenn sie auf eine dem Gehöre zusagende Art geordnet war, das, was wir noch jetzt eine Melodie (ein Wort, welches einen geordneten Gesang bezeichnet) nennen, erkannt hatte, so lag es nahe, dass man, — was schon die Griechen gethan hatten —, sich zu überzeugen suchte, welche Wirkung ein gleichzeitiges Erklingen mehrerer Töne von verschiedener Höhe auf das Gehör mache. Nun ergab sich, wenn man die Reihe der natürlichen Töne zu

Grunde legte, dass das gleichzeitige Erklingen zweier verschiedener Töne, welche zu einander das Intervall der reinen Octave, der grossen und kleinen Sexte, der reinen Quinte, der reinen Quarte so wie der grossen und kleinen Terz bilden, dem Gehöre mehr oder minder zusagend dahingegen aber das gleichzeitige Erklingen zweier verschiedener Töne, welche zu einander ein anderes Intervall als eines der eben genannten, also das Intervall der grossen und der kleinen Septime, der falschen Quinte, der übermässigen Quarte so wie der grossen und kleinen Secunde bilden, dem Gehöre mehr oder minder unangenehm seien. Dieserhalb hat man denn die Intervalle der ersteren Art consonirende Intervalle oder Consonanzen und die Intervalle der letzteren Art dissonirende Intervalle oder Dissonanzen genannt.

Anmerkung. Man hat in früheren Zeiten das Intervall der reinen Quarte nicht für ein consonirendes Intervall gelten lassen wollen; jedoch wird jedem gesunden Ohre das gleichzeitige Erklingen von zwei unmittelbar neben einander liegenden und das Intervall der reinen Quarte bildenden Saiten eines Contrabasses eben so zusagend sein als das gleichzeitige Erklingen von zwei unmittelbar neben einander liegenden und das Intervall der reinen Quinte bildenden Saiten der Violine und es wird auch in der heutigen Musik das Intervall der reinen Quarte von den Tonsetzern keinesweges als ein eigentlich dissonirendes Intervall behandelt.

Uebrigens mag hier noch bemerkt werden, dass man das Intervall der reinen Octave und der reinen Quinte vollkommene Consonanzen und die übrigen consonirenden Intervalle unvollkommene Consonanzen genannt hat.

§. 13.

Der erste Schritt leitete von selbst zu einem zweiten. Zu zwei verschiedenen Tönen, welche zusammen consonirten, versuchte man einen dritten Ton zu setzen, welcher hinwiederum mit jenen beiden consonire. Nehmen wir die sieben natürlichen Töne so, wie sie sich in der Guidoschen Tonreihe finden, also in der Folge

G A H c d e f

aufgestellt, so finden wir zu dem untersten Tone *G*, zu welchem *A* als Secunde dissonirt, einen consonirenden Ton zunächst in dem *H*, welches mit *G* das Intervall der grossen Terz bildet. Mit der Terz *G H* konnte *c*, welches zu *H* wiederum eine Secunde bildete, nicht consoniren, wohl aber fand sich, dass dazu der nächst folgende Ton *d*, welcher zu *H* eine kleine Terz bildet, consonire. Aus diesem Ergebnisse ging die Folgerung hervor,

1) dass der Zusammenklang von drei Tönen, welche zu einander eine grosse Terz und eine darüber liegende kleine Terz bilden, dem Gehöre vorzüglich zusagend sei.

Fügte man aber der Terz *G H* statt des Tones *d* vielmehr den Ton *e* bei, so fand sich,

2) dass der Zusammenklang von drei eine grosse Terz und eine darüber liegende reine Quarte bildenden Tönen dem Gehöre gleichfalls jedoch minder zusagend sei als der vorstehend unter No. 1 gedachte Zusammenklang.

Setzte man zu dem *G* den Ton *c* und dann noch den Ton *e*, so fand sich,

3) dass der Zusammenklang von drei eine reine Quarte und eine darüber liegende grosse Terz bildenden Tönen dem Gehöre zusagend sei und zwar nicht minder als der unter No. 1 gedachte Zusammenklang.

Ging man von dem Tone *A* aus, so bildete mit diesem *c* eine kleine Terz und *e* hinwiederum mit *c* eine grosse Terz und es fand sich,

4) dass der Zusammenklang von drei eine kleine und eine darüber liegende grosse Terz bildenden Tönen dem Gehöre nur gleich dem unter No. 2 gedachten Zusammenklange zusagend sei.

Wenn man zu den Tönen *A* und *c* statt des *e* den Ton *f* setzte, so ergab sich,

5) dass der Zusammenklang von drei eine kleine Terz und eine darüber liegende reine Quarte bildenden Tönen dem Gehöre gleich dem unter No. 1 gedachten Zusammenklange zusagend sei.

Setzte man zu dem Tone *A* die Töne *d* und *f*, so ergab sich,

6) dass der Zusammenklang von drei eine reine Quarte und eine darüber liegende kleine Terz bildenden Tönen dem Gehöre gleich dem unter No. 2 gedachten Zusammenklange zusagend sei.

Zu dem Tone *H* liessen sich in der Tonreihe *G A H c d e f*, wenn man zwei consonirende Intervalle (hier Terzen) an einander reihen wollte, nur die Töne *d* und *f* setzen und es fand sich,

7) dass der Zusammenklang von drei zwei kleine Terzen bildenden Tönen dem Gehöre nicht eigentlich unangenehm jedoch noch minder zusagend sei als die vorstehend erwähnten Zusammenklänge.

Erst später verfiel man darauf zu den drei Tönen *G*, *H* und *d* noch einen vierten, nämlich *f*, — den einzigen in der Reihe *G A H c d e f*, welcher über dem *d* liegend mit selbigem ein consonirendes Intervall bildete —, zu setzen und es ergab sich,

8) dass der Zusammenklang von vier Tönen, wovon der zweite zum ersten (oder untersten) eine grosse Terz, der dritte zum zweiten eine kleine Terz und der vierte zum dritten gleichfalls eine kleine Terz bildet, dem Gehöre zusagend sei.

Anmerkung I. In allen vorstehend unter No. 1 bis 8 gedachten Zusammenklängen bildet freilich jeder Ton zu dem ihm zunächst liegenden ein consonirendes Intervall (entweder das Intervall der reinen Quarte oder der grossen oder der kleinen Terz), allein in den unter No. 1 bis 6 gedachten Zusammenklängen bildet auch zugleich der oberste Ton zu dem untersten ein consonirendes Intervall, in No. 1 bildet *d* zu *G* eine reine Quinte, in No. 2 *e* zu *G* eine grosse Sexte, in No. 3 gleichfalls *e* zu *G* eine grosse Sexte, in No. 4 *e* zu *A* eine reine Quinte, in No. 5 *f* zu *A* eine kleine Sexte und in No. 6 *f* zu *A* gleichfalls eine kleine Sexte. Dahingegen bildet in No. 7 *f* zu *H* das dissonirende Intervall einer falschen Quinte und in No. 8 ist nicht allein dasselbe der Fall, sondern es bildet darin auch der oberste Ton *f* zu dem untersten Tone *G* das dissonirende Intervall der kleinen Septime. Was nun die eben gedachten Dissonanzen anlangt und zwar zunächst die, welche durch die falsche Quinte *H f* entsteht, so wird sie dem Gehöre

minder oder gar nicht bemerklich, wenn jeder dieser beiden dissonirenden Töne dem dritten Tone, dem d , näher liegt, als dem anderen dissonirenden Tone, indem dann der Hörende vorzugsweise die Beziehung solches Tones zu dem Tone d beachtet. So z. B. klingt $H d f$ und $d f h$ weniger hart als $d h \overline{f}$. Die andere in dem Zusammenklange von $G H d f$ vorkommende Dissonanz aber wird vorzüglich nur dann bemerkbar, wenn der Ton f unterhalb dem Tone G liegt.

Anmerkung II. Wollte man in umgekehrter Richtung von f nach G hin Zusammenklänge von drei oder vier Tönen suchen, wovon jeder Ton zu seinem Nachbartone ein consonirendes Intervall bildete, so konnte man (wovon man sich durch Versuche überzeugen mag) nur dieselben Zusammenklänge ($f d H$, $f d A$, $f c A$, $e c A$, $e c G$, $e H G$, $d H G$ und $f d H G$) finden.

Anmerkung III. Und darum lässt sich insonderheit der Zusammenklang von $G H d f$ oder von $f d H G$ als auf zweifache Weise entstanden denken, nämlich so, dass man dem Zusammenklange von $G H d$ oben das f oder aber dem Zusammenklange von $f d H$ unten das G beigegeben habe.

§. 14.

Wenn man von den zu einem Zusammenklange vereinten drei oder vier Tönen den obersten in eine höhere Octave verlegte, so blieben die in solchem Zusammenklange enthaltenen Intervalle, indem (siehe oben §. 8) z. B. $\overline{d}$ und $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{\overline{\overline{d}}}$ eben wohl wie d als Terz von H und als Quinte von G betrachtet wird, unverändert. Sobald man aber den untersten der einem solchen Zusammenklange zugehörigen Töne in eine höhere Octave versetzte, so entstand die Umkehrung oder Replik derjenigen Intervalle, welche solcher unterste Ton zu den anderen dem bezüglichen Zusammenklange zugehörigen Tönen gebildet hatte. Wenn also

1) in dem Zusammenklange von $G H d$ an die Stelle des G ein g (oder $\overline{g}$ oder $\overline{\overline{g}}$) gesetzt ward, so entstand der Zusammenklang $H d g$, worin g zu H eine kleine Sexte und zu d eine reine Quarte bildete, wohingegen vorher G zu H eine grosse Terz und zu d eine reine Quinte gebildet hatte. Es ward, das G in eine höhere Octave versetzt,

2) aus dem Zusammenklange $G H e$ der Zusammenklang $H e g$,

3) aus dem Zusammenklange $G c e$ der Zusammenklang $c e g$,

Dann das A in eine höhere Octave versetzt, entstand

4) aus dem Zusammenklange $A c e$ der Zusammenklang $c e a$,

5) aus dem Zusammenklange $A c f$ der Zusammenklang $c f a$,

6) aus dem Zusammenklange $A d f$ der Zusammenklang $d f a$,

Ferner, das H in eine höhere Octave versetzt,

7) aus dem Zusammenklange $H d f$ der Zusammenklang $d f h$ und,

das G in eine höhere Octave versetzt,

8) aus dem Zusammenklange $G H d f$ der Zusammenklang $H d f g$.

Den somit durch Versetzung des untersten Tones in eine höhere Octave gefundenen Zusammenklängen liess sich nochmals eine andere Gestaltung geben, wenn man hinwiederum den Ton, welcher durch die erste Versetzung der unterste geworden war, in eine höhere versetzte, und

9) aus $H d g$ ward dann $d g h$,

10) aus $H e g$ ward $e g \underline{h}$,

11) aus $c e g$ ward $e g \underline{c}$,

12) aus $c e a$ ward $e a \underline{c}$,

13) aus $c f a$ ward $f a \underline{c}$,

14) aus $d f a$ ward $f a \underline{d}$,

15) aus $d f h$ ward $f h \underline{d}$,

16) aus $H d f g$ ward $d f g h$.

Eine dritte derartige Umgestaltung liess sich nur mit dem aus vier Tönen bestehenden Zusammenklange vornehmen, wo dann, wenn man den untersten Ton in eine höhere Octave verlegte,

17) aus dem Zusammenklange $d f g h$ der Zusammenklang $f g h \underline{d}$ entstand.

§. 15.

Erst in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts hat sich in der Theorie der Tonkunst in Beziehung auf die in den beiden vorangegangenen Paragraphen erwähnten Zusammenklänge eine ganz besondere Ansicht und Lehre geltend gemacht, welche freilich eines genügenden Grundes entbehrt jedoch noch jetzt in allen Lehrbüchern vorherrscht und welcher dieserhalb, und weil darin die einzelnen Fälle passlich generalisirt werden, auch in diesem Buche fortan gehuldigt werden soll. In dieser Lehre

1) ist jedem der in den beiden vorangegangenen Paragraphen aus der Tonreihe *G A H c d e f* gebildeten Zusammenklänge von je drei Tönen der Name Dreiklang gegeben, durch welchen Ausdruck der Collectiv- oder Gesamt-Begriff bezeichnet werden soll, welcher entsteht, wenn man sich dergleichen drei Töne in ihrer Verbindung mit einander als ein Ganzes denkt. Es ist

2) angenommen, dass die ursprüngliche Gestaltung eines jeden Dreiklangs diejenige sei, in welcher die drei demselben zugehörigen Töne zu einander die Intervalle von zwei Terzen bilden, — wie z. B. die drei Töne *G H d* die beiden Terzen *G H* und *H d* bilden —, und daher hat man diese Gestaltung eines Dreiklangs die erste Lage oder auch (weil in dieser Gestaltung der zweite Ton zu dem untersten eine Terz und der oberste Ton zu dem untersten eine Quinte bildet) die Terz-Quinten-Lage des Dreiklangs genannt. In dem Falle aber, wo in dem sich in erster Lage befindenden Dreiklange der unterste Ton in eine höhere Octave versetzt wird (also z. B. in *G H d* das *G* zu *g* gemacht wird), hat man dieses die zweite oder Terz-Sexten-Lage des Dreiklangs genannt, indem dann (wie z. B. in *H d g*) der zweite Ton zu dem untersten eine Terz und der oberste Ton zu dem untersten eine Sexte bildet. Und demgemäss hat man die Gestaltung, welche ein sich in zweiter Lage befindender Dreiklang erhält, wenn man dessen untersten Ton in eine

höhere Octave versetzt (also z. B. $H d g$ in $d g h$ umwandelt), — wo dann der zweite Ton zu dem untersten eine Quarte und der oberste Ton zu dem untersten eine Sexte bildet —, die dritte oder die Quart-Sexten-Lage des Dreiklangs genannt. Man hat

3) den untersten Ton eines Dreiklangs in allen drei verschiedenen Lagen als den die Lage des Dreiklangs absolut bestimmenden betrachtet, ohne dabei die (oftmals ganz verändert vorkommende) Stellung der beiden anderen Töne zu berücksichtigen. Man nahm an, dass die Töne $G \bar{d} \bar{h}$ oder $G \bar{d} \bar{h}$ denselben Dreiklang als die Töne $G H d$ bildeten, weil (nach der Art wenigstens, nach welcher vorstehend in den §. 13 und 14 Dreiklänge gebildet worden sind) der zweite Ton zu dem untersten nur eine Terz oder eine Quarte niemals aber eine Quinte oder überhaupt ein grösseres Intervall als das einer Quarte bilden kann, mithin, und weil d zu G eine Quinte bildet, der Zusammenklang von $G \bar{d} \bar{h}$ nur dann unter den Collectiv-Begriff des Wortes Dreiklang gebracht werden kann, wenn man das $\bar{h}$ als blossen Stellvertreter von H betrachtet. Man hat

4) denjenigen Ton, welcher in einem sich in erster Lage befindenden Dreiklange der unterste ist, z. B. in dem Dreiklange $A c e$ der Ton A , den Grundton des Dreiklangs genannt und nach ihm einen solchen Dreiklang benannt; man hat daher den Zusammenklang von $A c e$, — worin der unterste Ton A auch zugleich der Grundton ist —, eben wohl aber auch den Zusammenklang von $c e a$, — worin der Grundton der oberste Ton ist —, und den Zusammenklang von $e a \bar{c}$, — worin der Grundton in der Mitte liegt, den Dreiklang von A (oder von a) genannt. Auch ist es nicht ungebräuchlich den untersten Ton eines Dreiklangs in allen drei verschiedenen Lagen desselben den Basston oder den Bass des Dreiklangs zu nennen. Man hat ferner

5) diejenigen Dreiklänge, welche in erster Lage, von unten nach oben zu, zuerst eine grosse Terz und dann eine kleine Terz liefern, als z. B. $G H d$, harte Dreiklänge, diejenigen

Dreiklänge aber, welche in erster Lage zuerst eine kleine Terz und dann eine grosse Terz liefern, als z. B. *A c e*, weiche Dreiklänge und diejenigen Dreiklänge, welche in erster Lage zwei kleine Terzen liefern, als *H d f*, verminderte Dreiklänge genannt. Auch hat man wohl den harten Dreiklang vorzugsweise einen harmonischen Dreiklang oder auch eine *Triasharmonica* genannt.

Anlangend alsdann

6) den aus den vier Tönen *G H d f* gebildeten Zusammenklang, so hat man ihn einen Vierklang genannt und man hat, wie bei den Dreiklängen, angenommen, dass (siehe §. 13 und 14) die Töne *G H d f* einen Vierklang in erster oder Terz-Quinten-Lage, die Töne *H d f g* einen Vierklang in zweiter oder Quint-Sexten-Lage, die Töne *d f g h* einen Vierklang in dritter oder Terz-Quarten-Lage, die Töne *f g h d* aber einen Vierklang in vierter oder Secunden-Lage enthielten. Und wie man übrigens sich des Ausdrucks Harmonie bediente, um allgemein ein gleichzeitiges Erklingen mehrerer Töne, — im Gegensatze von Melodie, worunter man ein successives Erklingen verschiedener Töne verstand —, zu bezeichnen, des Ausdrucks Accord aber oder auch wieder des Ausdrucks Harmonie (nämlich hier im engeren Sinne), um einen solchen Zusammenklang zu bezeichnen, welchen man sich (wie z. B. den Dreiklang) als ein nur aus zugehörigen Theilen bestehendes Ganzes gedacht hatte, so nannte man auch den Vierklang, von welchem so eben die Rede gewesen, eine Vierklangs-Harmonie oder einen Septimen- oder Septen-Accord (da nämlich in diesem Vierklange, wenn er sich in erster Lage befand, der oberste Ton zu dem untersten das Intervall der Septime oder Septe bildete).

Insonderheit aber nannte man diesen Vierklang in Beziehung auf die Tonart, welcher er angehörte, den Haupt-Vierklang oder die Haupt-Septimen-Harmonie oder den Haupt-Septimen-Accord oder den Vierklang

der Dominante. Auch nannte man in Beziehung auf eine solche Tonart den Ton, welcher in der Tonart ihrer Dominante wiederum die Dominante war, die Wechsel-Dominante und den auf diesem Tone zu erbauenden Vierklang die Wechsel-Dominanten-Harmonie, so dass also in Beziehung auf die Tonart von C, in welcher der Ton G die Dominante ist, der Vierklang *D Fis A c* die Wechsel-Dominanten-Harmonie heisst.

§. 16.

Es liess sich nämlich (NB. andere Gründe für die eben erwähnte Benennung werden noch weiter unten entwickelt werden) aus der Tonreihe *G A H c d e f* überall nur eine Vierklangs-Harmonie aufbauen, wenn nämlich jeder einer solchen Harmonie angehörige Ton zu dem ihm zunächst stehenden Tone ein consonirendes Intervall bilden sollte. Das kleinste consonirende Intervall ist das der Terz und in dem Zwischenraume einer Septime lassen sich nicht mehr als drei Terzen aufbauen. Durch die drei Terzen *G H*, *H d* und *d f* war der ganze Umfang der Tonreihe *G A H c d e f* ausgemessen. Wollte man sich aber die Reihe der natürlichen Töne so geordnet denken, als selbige in den Leitern der verschiedenen von den Griechen (siehe oben §. 4) auf Guido überkommenen Tonarten (in welchen dem untersten Tone seine Ober-Octave beigegeben ist) erscheint, oder wollte man die aus zwei Guidoschen Tetrachorden erbaute Reihe *G A H c d e f* zwei Male in zwei verschiedenen Octaven neben einander aufstellen, als

G A H c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄,
so liess sich freilich von jedem Tone ab bis zu seiner Septime eine drei Terzen in sich fassende Vierklangs-Harmonie, es liessen sich ausser dem Vierklange *G H d f* noch die Vierklänge *A c e g*, *H d f a*, *c e g h*, *d f a c̄*, *e g h d̄* und *f a c̄ ē* bilden; allein es stellte sich dann heraus, dass

1) unter allen diesen Vierklängen keiner dem Vierklange *G H d f* bezüglich der darin begriffenen Intervallen gleich

sei, dass vielmehr nur dieser Vierklang, vom Grundtone ab gerechnet, zuerst eine grosse Terz ($G H$) und dann zwei kleine Terzen ($H d$ und $d f$) enthalte; dass

2) nur dieser Vierklang dem Gehöre angenehm jeder der übrigen Vierklänge aber dem Gehöre mehr oder minder unangenehm, der Vierklang $c e g h$ aber, so wie der Vierklang $f a c e$ ganz unleidlich sei; dass

3) der Vierklang von A mit dem Vierklänge von d und dem von e von ganz gleicher Bauart (eine kleine, eine grosse und eine kleine Terz enthaltend) und daher auch von ganz gleicher Einwirkung auf das Gehör und in solcher Beziehung hinwiederum der Vierklang von c (eine grosse, eine kleine und eine grosse Terz in sich fassend) dem Vierklänge von f gleich sei.

Es sind nun in der Lehre der Tonkunst in neueren Zeiten die eben gedachten Vierklänge von A , H , c , d , e und f zur Unterscheidung von dem Haupt-Vierklänge $G H d f$ Neben-Vierklänge oder Neben-Septimen-Accorde oder Neben-Septimen-Harmonien genannt und es ist jeder solcher Nebenvierklänge eben so, wie mit den Dreiklängen und dem Haupt-Vierklänge geschehen, als ein unter einem Collectiv-Begriffe befasstes Ganzes betrachtet und behandelt worden, — Letzteres offenbar ohne verständigen Grund, da wohl die einem Dreiklänge so wie die dem Haupt-Vierklänge angehörigen Töne sich um deswillen wechselseitig bedingen, weil sie, indem sie gleichzeitig erklingen, dem Gehöre zusagen und diese Wirkung vermindert wird, sobald aus einem Dreiklänge oder aus dem Haupt-Vierklänge einer der ihm zugehörigen Töne wegbleibt, bei den Neben-Vierklängen aber gerade der umgekehrte Fall eintritt. Denn jeder solcher Neben-Vierklänge ist dadurch entstanden, dass ein harter oder ein weicher oder ein verminderter Dreiklang die leitereigene Septime seines Grundtones als Zugabe erhalten hat; diese Zugabe aber verschlechtert nur die Einwirkung, welche ohne solche Zugabe der Dreiklang auf das Gehör hatte; sie wird also nicht durch die Töne des Dreiklangs und eben so wenig durch irgend etwas Anderes

bedingt, vielmehr ist sie eine rein willkürliche Zugabe. Wenn man z. B. dem Dreiklange *c e g* den Ton *h* hinzufügt, so entsteht ein ärgerer Missklang als der, welchen man hören würde, wenn zu den Tönen *c e g* der Ton *d* oder *f* oder *a* zugethan wäre. Umgekehrt aber gewinnt der verminderte Dreiklang im Wohllaute, wenn man die grosse Unterterz seines Grundtones (z. B. zu *f d H* ein *G*) hinzufügt und so aus demselben einen Haupt-Vierklang bildet.

Die Veranlassung dazu, dass man sich in der Lehre der Kunst jene Nebenklänge erbauet und solche auch als ein in sich bestehendes Ganzes betrachtet hat, stammt ohne Zweifel daher, dass man die Dreiklänge nicht auf dem oben im §. 13 gezeigten durch die Leiter und die Anforderungen des Gehörs unmittelbar gegebenen empirischen Wege aufsuchte, sondern, um die Lehre von den Dreiklängen systematisch behandeln zu können, selbiger die (siehe oben §. 15) gar nicht nothwendige sondern rein willkürliche Annahme, ein jeder Dreiklang entstehe ursprünglich dadurch, dass man einem Tone eine darüber liegende Terz und dem solche Terz bildenden Tone anderweit eine darüber liegende Terz beigebe, einverleibte. Wie demnach bei dem Dreiklange das Nebeneinanderstellen von Terzen als das einzig richtige Constructions-Princip angenommen war, so gerieth man leicht auf den Gedanken dieses Princip noch weiter anzuwenden und zu zwei Terzen eine dritte Terz in der Septime des Grundtones hinzuzufügen, wodurch man denn die Neben-Vierklänge fand.

Aber auch damit wollten sich die Theoristen nicht begnügen. Sie setzten zu den vier Tönen aller Vierklänge noch die None des Grundtones (welche nämlich wiederum eine Terz zu der Septime des Grundtones bildete) und nannten einen aus solchen 5 Tönen entstandenen Zusammenklang, so weh er auch dem Ohre that, einen Nonen-Accord oder eine Nonen-Harmonie. Einige wollten auch einen solchen Fünfklang als ein für sich bestehendes Ganzes betrachtet wissen. Je nachdem nun der einem Vierklange beigegebene Ton zu dem Grundtone solches Vierklangs eine grosse None

(z. B. in $c e g h \bar{d}$) oder aber eine kleine None (z. B. in $e g h \bar{d} \bar{f}$) bildete, ward der somit entstandene Fünfklang ein grosser oder aber ein kleiner Nonen-Accord genannt. Insonderheit auch hat Gottfr. Weber den aus dem Haupt-Vierklange ($G H d f$) durch Hinzuthun der None des Grundtones entstehenden Zusammenklang zur Unterscheidung von den übrigen Nonen-Accorden einen Haupt-Nonen-Accord und einen selbstständigen Nonen-Accord genannt.

Anmerkung. Namen, welche gleichgültige Beigaben einer Sache sind und die Sache selbst nicht ändern, mag man sich leicht gefallen lassen; der Ansicht aber, dass ein Neben-Septimen-Accord und ein Nonen-Accord als ein für sich bestehendes Ganzes zu betrachten sei, deren Unrichtigkeit so eben dargethan worden, wird in diesem Buche nicht gehuldigt werden, da die weitere Anwendung solcher Ansicht in der Lehre vom Tonsatze, — was sich unten näher ergeben wird —, zur Aufstellung unrichtiger Regeln führen würde.

Es sind nun in Fig. III der anliegenden Notentafel alle aus der Reihe der natürlichen Töne zu bildenden Dreiklänge, und zwar jeder in allen drei besprochenen Lagen, in üblicher Notenschrift, dargestellt (NB. wobei jedoch die fortdauernde Geltung der Drei- und Zweiviertelnoten durch kleinere Notenköpfe ohne Notenstrich zu mehrerer Anschaulichkeit angedeutet worden); und da bereits gelehrt worden, durch welche Zugabe man aus einem Dreiklange einen Vierklang und hinwiederum aus einem Vierklange einen Fünfklang mache, so wird es gar leicht sein aus den in Fig. III enthaltenen Noten alle aus den natürlichen Tönen aufzubauende Vier- und Fünfklänge zusammenzusetzen.

§. 17.

Was in den vorangegangenen §. 13 bis 16 über die Bildung von Dreiklängen, Septimen- und Nonen-Accorden in alleiniger Beziehung auf die Reihe der natürlichen Töne gesagt worden, findet seine Anwendung auf die Leitern aller transponirten Tonarten von selbst, da (siehe oben §. 7 und 8) in sämtlichen transponirten Tonarten alle Töne der Leiter zu einander genau in demselben Verhältnisse stehen, in welchem

die Töne in der Leiter der natürlichen Tonart, deren Grundton *c* ist, zueinander stehen, gleichviel, ob man sich die Leitern (gleich der Jonischen) so gestellt denkt, dass sie (siehe oben §. 8) mit dem Grundtone beginnen und bis zur Octave desselben einschliesslich fortlaufen, oder aber so, wie sie in der Verbindung von zwei Guidoschen Tetrachorden (siehe Fig. I und II) auftreten, wo nämlich die Reihe von der Dominante, der Ober-Quinte, oder, was dasselbe ist, von der Unter-Quarte der Tonika, oder der Prime bis zur Tonika und von selbiger wieder bis zur Unter-Dominante einschliesslich hinaufläuft.

Um indessen die Sache augenscheinlich zu machen, sind in Fig. IV und V alle aus den Tonreihen sämtlicher 21 Tonarten zu bildenden Dreiklänge in Notenschrift dargestellt. In Fig. IV ist die Guidosche Tonreihe in ihrer principgemässen Verlängerung nach oben hin zu Grunde gelegt und es sind zu jedem Tone die drei verschiedenen Dreiklänge, welchen er möglicherweise angehören kann, nach oben hin aufgesucht; wohingegen in Fig. V die principgemässe Verlängerung der Guidoschen Tonreihe nach unten hin enthalten ist und zu jedem Tone die drei verschiedenen Dreiklänge, welchen er möglicherweise angehören kann, nach unten hin aufgesucht worden. Uebrigens wird Jeder, welcher Fig. III mit Beihülfe der selbiger zum Ueberflusse beigegebenen kleinen Noten zu lesen gelernt hat, auch Fig. IV und V, aus welcher solche kleine Noten hinweggelassen worden, richtig zu lesen befähigt sein, sich auch leicht darein finden, dass, damit eine bedeutende Ueberschreitung des Linien-Systems vermieden werde, in Fig. IV und V die Noten mehrfach um eine Octave nach unten oder nach oben hin versetzt worden.

NB. Auch hier wolle man die in der Bezeichnung der Tonarten den grossen Römischen Buchstaben beigegebene Sylbe *dur* so wie die kleinen Römischen Buchstaben nebst der ihnen beigegebenen Sylbe *moll* einstweilen und bis auf Weiteres unberücksichtigt lassen.

Wen es etwa befremden sollte, dass weder in Fig. IV noch in Fig. V der Fall vorkommt, wo die Statt gehabte

Erniedrigung oder Erhöhung eines Tones wieder aufgehoben ist, der hat nur zu bedenken, dass die in den beiden Figuren I und II enthaltenen Tonreihen als eine zusammenhängende Tonreihe zu betrachten sind, in deren Fortschreitung nach oben und nach unten hin Töne gebildet werden, welche ein *Fa* zu einem *Mi* oder umgekehrt ein *Mi* zu einem *Fa* sein sollen. Wird *fis*, welches als ein *Mi* zu dem Tone *g* gefunden war, wieder zu *f* erniedrigt, so geschieht dieses, um zu dem Tone *e* ein *Fa* zu erhalten, und wird der Ton *b*, welcher als *Fa* zu *a* gefunden war, wieder zu *h* erhöht, so geschieht dieses um zu *c* ein *Mi* zu erhalten.

§. 18.

Wir haben (vom §. 12 her) untersucht und gefunden, welche dem Gehöre zusagende Zusammenklänge aus den einer Tonleiter angehörigen Tönen gebildet werden können, und wollen nunmehr sehen, wie solche Zusammenklänge in der Musik gebraucht worden sind und wie sie darin gebraucht werden können.

Vorab jedoch behufs Abkürzung des Vortrags folgende Bemerkungen.

Sobald mehrere Töne zu gleicher Zeit erklingen sollten und man dieses mit Noten andeuten wollte, kam in dem Liniensysteme eine Note (ursprünglich nur ein Punct) unter oder über eine andere, derselben gegenüber, es kam *punctus contra punctum* zu stehen. Von diesem Umstande ausgehend hat man in der Lehre der Tonkunst sich des Ausdrucks Contrapunct bedient, um den Fall zu bezeichnen, wo mehr als eine Reihe von Noten oder Tönen gleichzeitig abgesungen oder abgespielt werden sollen.

Ferner hat man in Beziehung auf die Verschiedenheit des Umfangs der menschlichen Stimme, — da nämlich von Weibern, Knaben und Castraten 1) einige die zwischen *h* und $\overline{a}$, 2) andere die zwischen $\overline{e}$ und $\overline{d}$, von Männern aber 3) einige die zwischen *H* und *a*, 4) andere die zwischen *F* und $\overline{f}$ belegenen Töne abzusingen vermögen (bei vielen Men-

schen auch der Umfang der Stimme in allen eben bezeichneten vier Gattungen noch grösser ist); da man ferner eine Stimme der ersten Art eine Discant-Stimme oder einen Discant, eine Stimme der zweiten Art eine Alt-Stimme oder einen Alt, eine Stimme der dritten Art eine Tenor-Stimme oder einen Tenor und eine Stimme der vierten Art eine Bass-Stimme oder einen Bass (wenigstens in späterer Zeit) genannt hat und da endlich in früheren Zeiten Tonstücke ausschliesslich oder doch hauptsächlich nur für den Gesang gebildet worden sind —, auch die verschiedenen Reihen von Tönen, welche gleichzeitig bei der Ausführung eines Tonstücks erklingen sollen, überall (gleichviel, ob sie von Menschen-Stimmen oder von Instrumenten vorgetragen werden sollen) Stimmen genannt. Man hat ein aus mehreren gleichzeitig erklingenden Tonreihen bestehendes Tonstück ein mehrstimmiges Tonstück, ein zwei-, drei-, vierstimmiges u. s. w., im Gegensatze von einem einstimmigen, genannt. Man hat in einem mehrstimmigen Tonstücke die oberste Stimme die erste Stimme oder den Discant und die unterste Stimme den Bass und in einem Tonstücke von vier Stimmen (nicht aber in einem Tonstücke von noch mehreren Stimmen) die oberste oder erste Stimme den Discant, die zweite Stimme den Alt, die dritte Stimme den Tenor und die vierte oder unterste Stimme den Bass genannt. Dieser Benennungen bedient man sich auch in der Lehre von den Intervallen und den Drei-, Vier- und Fünfklingen. Z. B. in dem Intervalle *H g* heisst *g* die oberste Stimme und *H* der Bass (umgekehrt in dem Intervalle *g h*); in dem Dreiklange *H d g* heisst *H* der Bass, gleichfalls in dem Vierklange *H d f g* und gleichfalls in dem Fünfklange *H d f g a* (wiewohl in allen drei eben gedachten Zusammenklängen *g* oder *G* der Grundton heissen würde).

Anmerkung. Uebrigens bedient man sich auch des Ausdrucks *Stimme* zur Bezeichnung eines Notenblatts oder Notenhefts, dessen Ausführung einer bestimmten Singstimme oder aber einem bestimmten Instrumente zugetheilt ist.

Legen wir nun die Reihe der natürlichen Töne in der Folge $G A H c d e f$ zu Grunde und fassen wir das, was Fig. III in drei verschiedenen Tonreihen oder Stimmen enthält, näher ins Auge, so stellt sich zunächst Folgendes heraus. Es

1) enthält das Tetrachord $G A H c$ zuerst die Folge von zwei grossen Stufen, worauf eine kleine Tonstufe folgt. Das sich dadurch bekundende Ebenmaass und der darauf eintretende Wechsel wird, wie die tägliche Erfahrung lehrt, jedem mit Musik irgend vertraut gewordenen Ohre leicht erkennbar und auch unabweislich bemerkbar. Und dieses mit Wechsel gepaarte Ebenmaass wiederholt sich in dem zweiten mit dem obersten Tone jenes Tetrachords beginnenden zweiten Tetrachorde $c d e f$. Alsdann

2) kann eine jede Leiter, wenn man sie auch durch mehrere Octaven durchführt, durchaus nicht mehr als sieben Dreiklänge liefern, da ein jeder Dreiklang seinen besonderen Grundton haben muss, die Leiter aber nur sieben verschiedene Töne hat. Ferner

3) ist, wenn man der in der Leiter enthaltenen Tonfolge nachgehen und keinen darin enthaltenen Ton überspringen dabei aber alle sieben Dreiklänge nacheinander und früher, als einer derselben zum zweiten Male erschiene, erbauen will, der Gebrauch des oben im §. 13 behufs Auffindung der Dreiklänge beobachteten Verfahrens durchaus nothwendig, weil nur durch selbiges in dem Fortschreiten, welches in drei verschiedenen zur Auffindung von Dreiklängen erforderlichen Tonreihen geschehen muss, die Bildung von dissonirenden Intervallen vermieden werden kann, möge man zu einem Tone die beiden mit ihm zusammen einen Dreiklang bildenden Töne nach oben oder nach unten oder nach beiden Seiten hin (N B. Man lese Fig. III von $g h \overline{d}$ an aufwärts oder von $h \overline{d} \overline{f}$ an abwärts oder von $\overline{e} \overline{g} \overline{c}$ an abwärts) aufsuchen. Nun aber ergiebt Fig. III, dass

4) bei einem solchen nothwendigen, durch den Bau der Leiter gegebenen, Verfahren in allen drei Tonreihen oder

Stimmen eine völlig gleichartige Fortschreitung obwaltet, indem jede Stimme erst dann um eine Stufe steigt oder fällt, wenn sie vorher liegen bleibend zur Bildung der drei Dreiklänge, welchen sie möglicherweise angehören kann, gedient hat (wie denn z. B. das $\overline{e}$ in der ersten Stimme erst dann, wenn mit ihm die Dreiklänge $g \overline{h} \overline{e}$, $g \overline{c} \overline{e}$ und $a \overline{c} \overline{e}$ gebildet worden, zu $\overline{f}$ fortschreitet; wie ferner das $\overline{c}$ in der zweiten Stimme erst dann, wenn mit ihm die Dreiklänge $g \overline{c} \overline{e}$, $a \overline{c} \overline{e}$ und $a \overline{c} \overline{f}$ gebildet worden, zu $\overline{d}$ fortschreitet und wie das a der dritten Stimme erst dann, wenn mit ihm die Dreiklänge $a \overline{c} \overline{e}$, $a \overline{c} \overline{f}$ und $a \overline{d} \overline{f}$ gebildet worden, zu h fortschreitet); dass

5) mittels einer derartigen Fortschreitung in drei Stimmen eine Reihe von Intervallen gefunden wird, in welcher ein eigenthümlicher Wechsel und doch eine feste sich wiederholende Ordnung unverkennbar ist, indem (was in der Umkehrung dasselbe Ergebniss liefert) das g der untersten Stimme zuerst eine grosse Terz und eine kleine Terz, dann eine grosse Terz und eine Quarte und dann eine Quarte und eine grosse Terz, ferner das a der untersten Stimme zuerst eine kleine und eine grosse Terz, dann eine kleine Terz und eine Quarte, dann aber eine Quarte und eine kleine Terz, ferner das h der untersten Stimme zuerst eine kleine und noch eine kleine Terz, (da der Dreiklang von h der einzige verminderte Dreiklang ist, welcher die gefundene Reihe der sieben Dreiklänge abschliesst,) dann aber (wieder wie a) eine kleine Terz und eine Quarte und dann eine Quarte und eine kleine Terz über sich hat, so dass unter den sieben ersten Dreiklängen in Fig. III sich kein einziger befindet, der in seinen drei Stimmen dieselben Relationen lieferte als ein anderer zugleich aber in den sechs ersten Dreiklängen alle drei Lagen, worin sich ein harter und ein weicher Dreiklang befinden kann, dargestellt sind; indem dahingegen der erste Ton der Reihe g , wenn man ihn in die unterste Stimme legt, über sich eine grosse Terz hat die beiden folgenden Töne a und h aber über sich eine kleine Terz haben, dann wieder

der Ton $\bar{c}$ über sich eine grosse Terz hat die beiden folgenden Töne $\bar{d}$ und $\bar{e}$ aber über sich eine kleine Terz haben, dann wieder der Ton $\bar{f}$ über sich eine grosse Terz hat mit diesem letzten Tone in der Leiter der natürlichen Töne aber der vorige Turnus —, nach welchem, wenn ein Ton eine grosse Terz zu sich genommen hat, die beiden folgenden Töne eine kleine Terz zu sich nehmen —, wieder beginnt, sobald man die ursprünglich vorhanden gewesene Tonreihe auf die von Guido gewählte Weise verlängert. Letzteres wird in die Augen springen, wenn man Fig. IV von da an, wo der Ton f (als $\bar{f}$ geschrieben) zuerst in der zweiten Stimme erscheint und dorten eine grosse Terz über sich hat, liest. Die beiden folgenden Töne $\bar{g}$ und $\bar{a}$ haben wieder eine kleine Terz über sich, das dann folgende $\bar{b}$ wieder eine grosse Terz, die dann folgenden beiden Töne $\bar{c}$ und $\bar{d}$ wieder eine kleine Terz, das dann folgende $\bar{e}$ wieder eine grosse Terz, die dann folgenden Töne $\bar{f}$ und $\bar{g}$ ($\bar{f}$ und $\bar{g}$ dorten geschrieben) wieder eine kleine Terz u. s. w.

Die hervorgehobenen Umstände mussten für Tonsetzer, welche sich derselben, wenn auch nur dunkel, bewusst wurden, eine Veranlassung werden dreistimmige Tonstücke zu setzen, da zu jedem in einer Melodie vorkommenden Tone sich noch zwei andere Töne hinzuthun liessen, welche mit jenem einen dem Gehöre zusagenden Zusammenhang bildeten. Dieses konnte zunächst geschehen, wenn man jedem Tone dieselben mit ihm consonirenden Intervallen beigab, z. B. seine Quarte oder seine Quinte und seine Octave (was Hucbald im 10. Jahrhunderte gethan) oder einem Tone seine Ober-Quarte und seine Unter-Terz oder einem Tone seine Unter-Quarte und die Unter-Terz solcher Unter-Quarte, also z. B. dem Tone $\bar{c}$ die Töne $\bar{f}$ und $\bar{a}$ oder dem Tone $\bar{c}$ die Töne $\bar{g}$ und $\bar{e}$, beigab (was später geschah und wodurch man die s. g. *faux bourdons* oder Dreiklänge in Terz-Sexten- oder in zweiter Lage erhielt).

Allein die grosse Einförmigkeit, welche eine derartige Ver-

bindung von drei Stimmen mit sich führte, musste nothwendig eben so bald als das Mittel, wodurch solcher Uebelstand zu ändern war, bemerkbar werden. Fig. III beweiset, dass 1) wenn man von den drei Tönen, welche einen Dreiklang in erster Lage bilden, den obersten, oder 2) von den drei Tönen, welche einen Dreiklang in zweiter Lage bilden, den zweiten, oder 3) von den drei Tönen, welche einen Dreiklang in dritter Lage bilden, den untersten um eine Stufe steigen lässt, dass gleichfalls 4) wenn man von den drei Tönen eines sich in erster Lage befindenden Dreiklanges den untersten, oder 5) von den drei Tönen, welche einen Dreiklang in zweiter Lage bilden, den obersten, oder 6) von den drei Tönen, welche einen Dreiklang in dritter Lage bilden, den zweiten um eine Stufe abwärts schreiten lässt, dass, ferner 7) wenn man von den drei einen Dreiklang in erster Lage bildenden Tönen die beiden obersten um eine Stufe steigen oder 8) die beiden untersten um eine Stufe fallen lässt, dass ferner, 9) wenn man von den drei einen Dreiklang in zweiter Lage bildenden Tönen die beiden untersten um ein Stufe steigen lässt, und dass ferner, 10) wenn man von den drei einen Dreiklang in dritter Lage bildenden Tönen die beiden obersten um eine Stufe herabsinken lässt, dass 11) wenn man den obersten und zugleich den untersten Ton eines sich in zweiter Lage befindenden Dreiklanges abwärts oder endlich 12) den obersten und zugleich den untersten Ton eines sich in dritter Lage befindenden Dreiklanges aufwärts sich bewegen lässt, immer ein anderer und andere Relationen liefernder Dreiklang entsteht,

Damit hatte man schon zwölferlei verschiedene Fälle oder Chancen, deren Zahl sich noch vergrössern liess, wenn man 13) alle drei Stimmen a) sich in derselben Richtung oder b) in verschiedenen Richtungen, aa) zwei Stimmen zu der nächsten die dritte zu einer entfernteren Stufe fortschreitend oder bb) drei Stimmen zu einer entfernteren, oder aber 14) nur die unterste und die oberste Stimme sich a) in convergirender oder b) divergirender Richtung bewegen lassen wollte

Beispiele von den unter Nummer 1 bis 6 gedachten Fällen finden sich schon in Figur III, zu den übrigen Fällen mögen folgende Beispiele dienen, als

zu Nr. 7, aus $\begin{matrix} d & e \\ H & c, \\ G & G \end{matrix}$

zu Nr. 8, aus $\begin{matrix} d & d \\ H & A, \\ G & F \end{matrix}$

zu Nr. 9, aus $\begin{matrix} e & e \\ H & c, \\ G & A \end{matrix}$

zu Nr. 10, aus $\begin{matrix} e & d \\ c & H, \\ G & G \end{matrix}$

zu Nr. 11, aus $\begin{matrix} h & a \\ f & f, \\ d & c \end{matrix}$

zu Nr. 12, aus $\begin{matrix} e & f \\ c & c, \\ G & A \end{matrix}$

zu Nr. 13a, aa) aus $\begin{matrix} e & \overline{c} & f & e \\ H & A, & d & c, \\ G & F & H & G \end{matrix}$

bb) aus $\begin{matrix} g & e & \overline{c} \\ d & H & g, \\ H & G & e \end{matrix}$

zu Nr. 13b (einem nur bei gleichzeitigem Gebrauche mehrerer Octaven möglichen Falle),

aa) aus $\begin{matrix} \overline{g} & \overline{a} \\ e & f, \\ h & d \end{matrix}$

bb) aus $\begin{matrix} a & \overline{e} \\ f & H, \\ d & G \end{matrix}$

zu Nr. 14a, aus $\begin{matrix} \overline{d} & h \\ f & f, \\ A & d \end{matrix}$

zu Nr. 14 b, aus $\begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}$ wird $\begin{matrix} h \\ e \\ G \end{matrix}$.

Die vorstehend in Berücksichtigung gekommenen verschiedenartigen Bewegungen der Stimmen haben in der Kunstsprache besondere Namen erhalten. Man nennt es schreitende Bewegung, wenn eine Stimme sich von einem Tone zu dem diesem (nach oben oder nach unten hin) zunächst liegenden Tone bewegt, eine springende Bewegung, wenn solche zu einem anderen als dem zunächst liegenden Tone gemacht wird, eine Seitenbewegung oder *motus obliquus*, wenn, während eine Stimme auf der vorigen Stelle bleibt, eine andere Stimme sich weiter von ihr ab oder zu ihr hin bewegt, eine grade Bewegung oder *motus rectus*, wenn zwei Stimmen sich beide nach gleicher Seite hin bewegen, eine Gegenbewegung oder *motus contrarius*, wenn zwei Stimmen sich in verschiedenen Richtungen, zu einander oder von einander ab (also convergirend oder divergirend) bewegen, und eine parallele Bewegung, wenn zwei Stimmen in gleicher Richtung und in gleichen oder wenigstens gleichnamigen, wenn auch nicht gleich grossen Intervallen fortschreiten,

wenn z. B. zwei Stimmen sich von $\begin{matrix} e \\ c \end{matrix}$ zu $\begin{matrix} f \\ d \end{matrix}$ oder von $\begin{matrix} f \\ d \end{matrix}$ zu $\begin{matrix} g \\ e \end{matrix}$

oder von $\begin{matrix} a \\ f \end{matrix}$ zu $\begin{matrix} h \\ g \end{matrix}$ bewegen, wo sie wieder, wie vorher der Fall war, zu einander das Intervall der Terz bilden. Daher sagt man von zwei Stimmen, welche beide (gleichviel, schreitend oder springend) sich um dieselbe Zahl von Stufen in gleicher Richtung bewegen, es bildeten solche zwei Stimmen Secunden-, oder Terz-, oder Quart-, oder Quint-, oder Sext-, oder Septimen-, oder Octav-Parallelen.

Anmerkung. Dass man es in der Lehre der Tonkunst einer parallelen Bewegung gleich geachtet habe, wenn von zwei Stimmen zugleich oder von einer derselben ein grösserer Schritt, als der einer Octave gemacht wird, versteht sich in Folge der (wie schon mehrfach bemerkt worden) geltenden Gleichheit oder Identität der Octaven von selbst; weshalb denn z. B. es ebensowohl eine Octav-Parallele genannt

wird, wenn zwei Stimmen von $\overline{c}$ zu $\overline{C}$, als wenn sie von $\overline{c}$ zu $\overline{C}$ sich bewegen. Aber man hat in der Lehre vom Tonsatze auch den Fall einer parallelen Bewegung gleichgestellt, in welchem zwei Stimmen in Folge einer Gegenbewegung dasselbe Intervall zu einander bilden, welches sie vorher zu einander gebildet hatten. So z. B. sagt man auch von zwei

Stimmen, welche sich von $\overline{e}$ zu $\overline{g}$ bewegen oder welche sich von $\overline{F}$ zu $\overline{c}$ bewegen, sie machten Quint-Parallelen.

§. 19.

Man konnte nun in der Behandlung von drei zur Bildung von Dreiklängen erforderlichen Stimmen eine solcher Stimmen zur Führung der eigentlichen Melodie bestimmen oder, mit anderen Worten gesagt, in eben nur dieser Stimme die Töne auf eine dem Gehöre zusagende Weise und so, dass in dieser Stimme allein das zu bildende Tonstück dargestellt ward, folgen lassen, während man bei der Folge der Töne in den anderen Stimmen nur den Zweck berücksichtigte, dass sie die zur Bildung von Dreiklängen je zur Zeit erforderlichen Töne liefern oder, mit anderen Worten gesagt, nur zur Harmonie dienen sollten, in welchem Falle denn jene erstgedachte Stimme eine obligate oder melodieführende oder auch Haupt- oder Principal-Stimme die andern Stimmen aber Nebenstimmen oder begleitende Stimmen genannt wurden. Man konnte ferner hierin einen Wechsel eintreten lassen, indem man die Melodie von einer Stimme in eine andere verlegte, wo denn eine Nebenstimme zur Hauptstimme und eine Hauptstimme zur Nebenstimme ward.

Aber man konnte auch die Stimmen so einrichten, dass zu gleicher Zeit zwei Stimmen zwei oder alle drei Stimmen drei verschiedene geregelte Melodien vortrugen. Nun erheischt es offenbar nicht allein eine Geschicklichkeit sondern auch eine bedeutende Erfindungsgabe bei einem Tonsetzer, wenn er in drei Stimmen gleichzeitig drei verschiedene und zwar dem Gehöre zusagende Melodien fortführen und alle drei Melodien zu einander in das Verhältniss stellen will, dass jede

melodieführende Stimme zugleich den beiden anderen zur angemessenen Begleiterin wird. Die Schwierigkeit der Lösung einer solchen Aufgabe so wie der Umstand, dass wenig Menschen im Stande sind mit dem Gehöre den Gang von drei verschiedenen und gleichzeitig erklingenden Melodien fortwährend zu verfolgen, Beides, glaube ich, ist die Veranlassung geworden, dass man eine in einer Stimme bereits vorgetragene Melodie hinterher in einer anderen Stimme wiederholt hat, wo dann der Hörende das schon einmal Gehörte nicht von Neuem aufzufassen genöthigt war vielmehr dasselbe ruhiger geniessen und, je öfter eine solche Wiederholung eintrat desto tiefer sich die darin enthaltene Tonfolge einprägen konnte. Man gerieth darauf Tonstücke anzufertigen, in welchen immer eine Stimme das wiederholte, was unmittelbar vorher eine andere Stimme vorgetragen hatte. Eine für eine Stimme erfundene Melodie theilte man in so viel gleiche Theile, als Stimmen auftreten sollten. Hatte nun eine Stimme den ersten Theil der Melodie vorgetragen und ging selbige zum zweiten Theile der Melodie über, so begann eine zweite Stimme den ersten Theil der Melodie vorzutragen; da aber, wo die erste Stimme den dritten Theil der Melodie begann, übernahm eine dritte Stimme den ersten Theil und die zweite Stimme den zweiten Theil der Melodie u. s. w. Natürlich musste eine solche Melodie so eingerichtet sein, dass jeder Theil derselben jedem anderen Theile derselben zur Begleitung dienen konnte.

Anmerkung. Einem derartigen Tonstücke hat man, weil bei dessen Anfertigung der Tonsetzer in der Beziehung, dass in einer Stimme nur eine Wiederholung dessen, was vorher eine andere Stimme vorgetragen hatte und nichts Anderes vorkommen durfte, an eine feste Regel gebunden war, den Namen *Canon* gegeben. (Die nachher am Canon geübten Veränderungen, Kunststücke und Spielereien gehören nicht hierher.)

Von der reinen Wiederholung eines bestimmten Theiles einer Melodie, — welchen man, insofern derselbe seinem Inhalte nach als ein abgeschlossenes kleineres Ganzes betrachtet werden durfte, einen *Satz* oder ein *Thema* nannte —,

ging man zur Nachahmung oder Imitation *) über, indem man einen in einer Stimme vorgekommenen Satz in einer anderen Stimme nicht mit denselben Tönen sondern mit anderen Tönen, die jedoch unter einander dieselbe Stufenfolgen bildeten, welche in dem in jener ersten Stimme vorgekommenen Satze obgewaltet hatten, vortrug, also z. B. die in einer Stimme vorgekommene Tonfolge $c\ d\ e\ d\ f\ e\ g\ f$ in einer anderen Stimme durch die Tonfolge $g\ a\ h\ a\ c\ h\ d\ c$ nachahmte, und zwar genau, weil in beiden Tonreihen nur der fünfte zum sechsten Tone eine kleine Stufe alle übrigen Töne aber zu einander grosse Stufen bilden. Eine Nachahmung der Art, als in vorstehendem Beispiele enthalten ist, nennt man Nachahmung in der Quinte, weil in der Nachahmung jeder Ton um eine Quinte höher liegt als der ihm gegenüber stehende Ton der zuerst aufgetretenen Original-Tonreihe. Und weil nun die hier beispielsweise angegebene Original-Melodie sich nur in der der Tonart von C angehörigen Leiter bewegt, in welcher der Ton c die Tonika und g die Dominante genannt wird, so nennt man auch eine Nachahmung der eben gegebenen Art eine Nachahmung in oder auf der Dominante. Hiernach wird man denn den Sinn der Ausdrücke Nachahmung in der Secunde, in der Terz (oder auch in der Medianten) oder in der Unter-Terz (oder auch in der Unter-Medianten), in der Quarte (oder nach Umständen in der Unter-Dominante) in der Sexte, in der Septime, Octave, None, Decime u. s. w. ohne Weiteres wissen können. In dem gelieferten Beispiele schreitet die Original-Melodie von der Tonika c bis zu g , zur Dominante oder zum fünften Tone der Leiter aufwärts und eine nähere Betrachtung der beiden ersten in Fig. I dargestellten Guidoschen Tetrachorde wird ergeben, dass in den Tonreihen $c\ d\ e\ f\ g$ und $g\ a\ h\ c\ d$ die Folge der Tonstufen dieselbe sei. Ein Anderes tritt aber

*) Als welche die eigentliche Grundlage derjenigen Tonstücke, welche Fugen genannt werden, ausmacht.

ein, sobald man von *c* und von *g* ab nach unten hin eine Tonreihe erbauet. Schreitet die Urmelodie von *c* in den Tönen *H A G F* abwärts, so bildet *H* zu *c* eine kleine, dann *G* zu *A* eine grosse und *F* zu *G* wieder eine grosse Tonstufe. Von *g* an abwärts schreitend findet man zunächst in dem *f* eine grosse Tonstufe statt der in der Urmelodie zunächst erscheinenden kleinen Tonstufe *c H*; dann findet man in dem *e* eine kleine Stufe, wohingegen in der Urmelodie *A* zu *H* eine grosse Stufe lieferte; und allererst im dritten und vierten Schritte sind sich beide Tonreihen gleich, da *d* zu *e* eben wohl eine grosse Stufe bildet als *G* zu *A* auch *c* zu *d* eben sowohl als *F* zu *G*. Dem eben gedachten Uebelstande war nun leicht abzuhelfen und eine völlig treue Imitation der Urmelodie zu bilden, wenn man in der imitirenden Stimme das *f* zu *fis* erhöhte und dadurch die Tonreihe *g fis e d c* erhielt, welche mit der Tonreihe *c H A G F* ganz gleiche Stufenfolgen hatte. Eben dadurch aber, dass man dieses that, liess man die imitirende Stimme in das Gebiet einer Tonart übergehen, in deren Leiter *fis* an die Stelle von *f* getreten war, welche man daher zunächst für die Tonart von *G* erkennen musste. Dergleichen nannte man einen Uebergang oder eine Ausweichung in eine andere Tonart. Wenn aber in einem anderen Intervalle als dem der Quinte eine Nachahmung Statt finden sollte, so gestaltete sich die Sache noch anders. Gesetzt z. B., man wollte die in einer Stimme vorgekommene Tonreihe *f e d c* in der Terz treu imitiren, also die Imitation mit dem Tone *a* beginnen lassen, so musste, um von diesem *a* ab nach unten hin dieselbe Stufenfolge zu erhalten, *g* zu *gis* und *f* zu *fis* erhöht werden, so dass man in *a gis fis e* eine Tonreihe erhalte, in welcher wie in *f e d c* zuerst eine kleine und dann zwei grosse Stufen enthalten seien: oder gesetzt, man wollte die Tonreihe *as b c des* in der Terz treu nachahmen, so konnte dieses nur in der Tonreihe *c d e f* geschehen. Ja, man ist auch darauf gerathen eine Melodie in der Umkehrung (*al rovescio* genannt) nachzubilden, indem man in solcher Nach-

bildung eine Melodie immer um dasselbe Intervall steigen liess, um welches die Urmelodie gefallen war, und so umgekehrt. Wonach denn z. B. aus der Tonreihe $a\ f\ e\ d$ in der Umkehrung $a\ \overline{cis}\ \overline{d}\ \overline{e}$ und aus der Tonreihe $h\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}$ in der Umkehrung $h\ ais\ gis\ fis\ eis$ hätte werden müssen.

Anmerkung. Da, wie aus Vorstehendem zu ersehen ist, dergleichen Nachahmungen häufig den Gebrauch von einem oder mehreren Tönen, die der Leiter derjenigen Tonart, in welcher sich die Urmelodie bewegt hatte, fremd waren, nöthig machten und durch den Gebrauch solcher fremden Töne, wie schon gesagt, eine Ausweichung in eine andere Tonart entstand, so führte dieses zu dem Begriffe einer zwischen mehreren Tonarten bestehenden Verwandtschaft. Man erkannte es für die nächste Verwandtschaft, wenn in den Leitern von zwei Tonarten sechs Töne dieselben und beide Leitern nur in einem Tone verschieden waren, daher also auch für eine entferntere Verwandtschaft, wenn beide Leitern in zwei oder mehreren Tönen verschieden waren. Daher z. B. ist der Tonart C die Tonart G und eben wohl die Tonart F nächstverwandt, indem die Leiter der Tonart G von der Leiter der Tonart C nur in dem Punkte abweicht, dass f zu fis erhöht worden, und gleichfalls die Leiter der Tonart F mit der Leiter der Tonart C die Töne c, d, e, f, g und a gemein und nur statt des h den Ton b hat. Auf den Grund einer solchen näheren oder entfernteren Verwandtschaft hat man sich denn auch wohl des Ausdruckes Ausweichung in eine nahe oder aber in eine entfernte Tonart bedient.

In musikalischen Lehrbüchern findet man oft viel Mühe zu dem Zwecke verwandt dem Schüler eine Uebersicht der verschiedenen Arten und der verschiedenen Grade der zwischen mehreren Tonarten obwaltenden Verwandtschaft zu verschaffen; es kann aber eine solche Uebersicht leichter gewonnen werden oder, richtiger gesagt, man kann einer solchen Uebersicht gänzlich entrathen sein, wenn man sich nur an die in Fig. I und II dargestellte durch Verlängerung der Guidoschen Tetrachordenfolge nach oben und nach unten hin gefundene Tonreihe halten will.

Wenn nämlich (was oben ausführlich nachgewiesen worden) der Fortbau der Guidoschen Tetrachordenreihe nur dadurch bewerkstelligt wird, dass man auf zwei grosse Tonstufen eine kleine Tonstufe folgen lässt, solche kleine Stufe

aber (das Guidosche *Mi-Fa*) nur dadurch gebildet wird, dass man einen der schon vorhandenen Töne erhöht oder erniedrigt; wenn ferner (wie gleichfalls nachgewiesen worden) durch Verlängerung der Guidoschen Tetrachordenreihe nach oben und nach unten hin ausser den natürlichen Tönen sämtliche chromatische Töne aufgefunden werden solche auch alle in Fig. I und II vorkommen: so darf man auch einen jeden in einer Melodie vorkommenden und leiterfremden Ton dreist als ein Guidosches *Fa* oder aber als ein Guidosches *Mi* betrachten, als ein *Fa*, wenn der leiterfremde Ton durch Erniedrigung eines der Tonart, in welcher die Melodie sich bis dahin bewegt hatte, angehörigen Tones erzeugt worden, als ein *Mi*, wenn der leiterfremde Ton durch Erhöhung eines der bisher gebrauchten Tonart angehörigen Tones entstanden ist. Hat sich z. B. eine Melodie in der Leiter der Tonart C bewegt und es wird *g* zu *gis* erhöht, so steht solches *gis* bezüglich seines Verhältnisses zu seinen Nachbartönen demjenigen *gis* (oder *gis*) gleich, welches in Fig. II. zuerst und zwar im dritten Tetrachorde vorkommt; wird aber, während eine Melodie sich in der Leiter der Tonart C bewegt, das *h* zu *b* erniedrigt, so ist das damit eingeführte *b* demjenigen *b* gleich zu stellen, welches in Fig. I zuerst im dritten Tetrachorde vorkommt. Es ist nun in der in Fig. I und II dargestellten Tonreihe ein jedes *Fa* der oberste Ton eines Tetrachords und zugleich der unterste Ton eines anderen Tetrachords, so dass jedes Tetrachord durch seinen untersten Ton mit dem unter ihm liegenden und durch seinen obersten Ton mit dem über ihm liegenden Tetrachorde in Verbindung steht. Auch bildet jedes Tetrachord in seiner Verbindung mit dem unter ihm liegenden Tetrachorde die Leiter einer Tonart und in seiner Verbindung mit dem über ihm liegenden Tetrachorde die Leiter einer anderen Tonart. Tritt also in einer Melodie ein leiterfremdes *Mi-Fa* auf, so ist (in Folge des Baues der Guidoschen Tetrachorde) schon gewiss, dass das *Mi* zwei grosse Tonstufen unter sich habe; man weiss, welchem Tetrachorde es angehöre, da ein *Mi* nur

einem und nicht zugleich mehreren Tetrachorden angehören kann; allein man weiss noch nicht, ob man das gefundene Tetrachord mit dem darunter oder aber mit dem darüber liegenden Tetrachorde zur Bildung einer Tonleiter zu verbinden habe. Tritt also z. B. in einer sich in der Leiter der Tonart *C* bewegenden Melodie statt des *g* ein *gis* auf, so gehört solches *gis* dem damit gefundenen Tetrachorde *a gis fis e* an; man weiss aber noch nicht, ob dieses Tetrachord mit dem darunter liegenden Tetrachorde *e dis cis H* oder mit dem darüber liegenden Tetrachorde *a h cis d* zur Bildung einer Leiter vereinigt werden solle, oder, mit anderen Worten, ob von der Tonart *C* in die Tonart *E* oder in die Tonart *A* habe ausgewichen werden wollen. Vorab aber ist —, da sowohl in dem Tetrachorde *e dis cis H* als in dem Tetrachorde *a h cis d* die beiden Töne *h* und *cis* enthalten sind —, so viel gewiss, dass zu der Leiter derjenigen Tonart, in welche ausgewichen worden, ausser den Tönen *a gis fis e* auch die Töne *h* und *cis* gehören, so dass es nur noch zweifelhaft bleibt, ob der neu eingeführten Leiter der Ton *d* oder aber der Ton *dis* eigen sei. Ueber diesen Zweifel entscheidet nur —, N. B. so lange nämlich, wie in Vorstehendem geschehen, nur die in einer einzelnen Stimme vorkommende Fortschreitung in Betracht gezogen wird —, der Umstand, dass, wenn man in der in Fig. I und II aufgestellten Tetrachordenreihe von dem der Leiter der Tonart *C* angehörigen Tetrachorde *G A H c* ab nach unten hin neue durch Erhöhung eines natürlichen Tones sich bildende Tetrachorde aufsucht, die Erhöhung des *g* zu *gis* eher erscheint als die Erhöhung des *d* zu *dis*, oder, mit anderen Worten, dass dem untersten der Tonart *C* angehörigen Tetrachorde das Tetrachord *a gis fis e* näher liegt als das Tetrachord *e dis cis H*, oder dass auf dem Wege von dem Tetrachorde *c H A G* zu dem Tetrachorde *a gis fis e* man wohl durch das Tetrachord *d cis h a* gekommen jedoch noch nicht in das Tetrachord *e dis cis H* gelangt ist und den Ton *dis* bis dahin noch gar nicht gefunden hat. Es muss demnach angenommen werden,

dass derjenigen Tonart, in welche man von der Tonart **C** ab eine Ausweichung durch Einführung des Tones *gis* bewerkstelligt hat, der Ton *d* eigen und der Ton *dis* fremd sei. Da nun in dem gegebenen Beispielsfalle durch Einführung des Tones *gis*, wie eben dargelegt worden, der Gebrauch der Töne *H cis e fis* und *a* schon gegeben ist, so entsteht, indem man diesen fünf Tönen die Töne *gis* und *d* hinzuthut, die Leiter der Tonart **A** nicht aber die Leiter der Tonart **E**.

Derselbe Umstand entscheidet auch in dem umgekehrten Falle, wo eine Stimme einen leiterfremden Ton ergreift, welcher durch Erniedrigung eines der Leiter, in welcher sie sich bis dahin bewegt hat, angehörigen Tones entstanden ist. Dieser Ton ist (in Folge des Baues der Guidoschen Tetrachorde) jedenfalls ein *Fa*, durch dessen Einführung der zunächst darunter liegende Ton zu einem *Mi* geworden ist. Tritt nun in einer sich in der Leiter der Tonart **C** bewegendenden Melodie statt des Tones *e* der Ton *es* auf, so ist derselbe (siehe Fig. 1) als der oberste Ton des Tetrachords *B c d es* zu betrachten und es fragt sich nur, ob das Tetrachord *B c d es* mit dem Tetrachorde *F G A B* zur Bildung der Leiter der Tonart **B** oder aber mit dem Tetrachorde *es f g as* zur Bildung der Leiter der Tonart **Es** zu verbinden sei. Hier entscheidet wieder der Umstand, dass man in der Guidoschen Tetrachordenreihe auf dem Wege von dem obersten der Leiter der Tonart **C** angehörigen Tetrachorde (*C D E F*) zu dem Tone *es* schon durch das Tetrachord *F G A B* gekommen jedoch zu dem Tone *as* noch nicht gelangt ist, dass man bis zu dem Tone *es* schon die der Leiter der Tonart **B** angehörigen Töne *F G A B c d es* noch nicht aber den der Tonart **Es** angehörigen Ton *as* gefunden hat; woraus denn folgt, dass in dem vorgelegten Falle zunächst eine Ausweichung in die Tonart von **B** und nicht in die Tonart von **Es** anzunehmen sei.

Da nun sowohl durch Erhöhung als durch Erniedrigung eines leitereigenen Tones immer ein leiterfremdes *Mi-Fa* entsteht; da ferner in der Leiter jeder Tonart ein zweifaches *Fa-Mi* vorkommt, eines, welches von der Quarte und der

Terz des Grundtones einer Tonart, das andere, welches von der Tonika (oder deren Octave) und der Septime gebildet wird: so lässt sich das Ergebniss des eben Vorgetragenen in folgenden Satz:

„ein in einer Stimme auftretendes leiterfremdes *Fa* ist, wenn es durch Erhöhung eines darunter liegenden leitereigenen Tones entstanden, zunächst als die Tonika, hingegen, wenn es durch Erniedrigung eines leitereigenen Tones entstanden, als die Quarte der Tonika derjenigen Tonart, in welche ausgewichen worden, zu betrachten“ zusammenfassen.

Wobei es kaum der Bemerkung bedürfen wird, dass dieses auch für die Fälle gilt, wo ein durch Erhöhung eines der natürlichen Töne entstandener Nebenton wieder zu seinem Haupttone erniedrigt oder ein durch Erniedrigung eines der natürlichen Töne entstandener Nebenton wieder zu seinem Haupttone erhöht wird. Wird in einer sich in der Tonart *G* bewegenden Melodie das dieser Tonart angehörige *fis* zu *f* erniedrigt, so ist dieses *f* nicht als Grundton einer neuen Tonart sondern als Quarte des dadurch zur Tonika gewordenen Tones *c* zu betrachten. Hat sich aber die Melodie in der Tonart *F* bewegt und es wird dann *b* zu *h* erhöht, so ist das dadurch zu einem *Fa* gewordene *c* als neu eingeführte Tonika zu betrachten.

Der hier ausgesprochene Satz genügt als Regel nicht allein für eine einzelne Stimme, sondern, sachgemäss angewandt, auch für den gleichzeitigen Gebrauch mehrerer Stimmen. Alle gleichzeitig erklingenden Stimmen bilden zusammen je zur Zeit ein harmonisches Ganzes, einen Dreiklang oder einen Vierklang, welcher (wie aus der schon oben gelieferten Lehre von den Zusammenklängen oder Accorden hervorgeht) nur aus Tönen zusammengesetzt sein kann, die derselben Leiter angehören, so dass, wenn eine Stimme durch das Ergreifen eines leiterfremden Tones eine Ausweichung in eine andere Tonart bewirkt, eine solche Ausweichung auch für die übrigen Stimmen gilt. Wenn z. B. drei Stimmen sich

in der Leiter der Tonart *C* bewegt und zuletzt den Dreiklang *c e a* (Dreiklang von *A* in zweiter Lage) gebildet haben, dann aber die oberste Stimme von *a* zu *gis* hinabschreitet, — wodurch also für diese Stimme eine Ausweichung in die Tonart *A* angedeutet sein würde —, so kann die zweite Stimme auf dem Tone *e* verweilen, weil *e* ein zu der Leiter der Tonart *A* gehöriger Ton ist und als Unterterz von *gis* mit diesem *gis* zur Bildung eines Dreiklangs gebraucht werden kann; allein die dritte Stimme darf nicht auf dem *c* verweilen, da *gis* zu *c* das in Dreiklängen gar nicht vorkommende Intervall einer übermässigen Quinte bildet und überdiess *c* ein der Tonart *A* nicht angehöriger Ton ist. Es muss also die dritte Stimme sich von *c* zu einem anderen Tone bewegen, welcher der Tonart *A* angehört und zugleich mit den Tönen *e* und *gis* zur Bildung eines Accords gebraucht werden kann. Bewegt sich die unterste Stimme zu dem Tone *h* (welcher auch der Tonart *C* angehören kann), so entsteht der Dreiklang *H e gis*; bewegt sie sich zu dem Tone *d* (welcher gleichfalls der Tonart *C* angehören kann), so entsteht der Zusammenklang von *d e gis*, also von drei Tönen, welche mit dem Tone *h* vereinigt den der Tonart *A* angehörigen Haupt-Vierklang *e gis h d* bilden würden. Bewegt sich aber, wie die oberste Stimme von *a* zu *gis* herabschreitet, die zweite Stimme von *e* zu *d* und die dritte Stimme von *c* zu *H*, so entsteht der der Tonart *A* angehörige (verminderte) Dreiklang *gis d H*. In allen hier erwähnten Fällen sind die zweite und die dritte Stimme, wiewohl sie keinen der Tonart *C* fremden Ton ergriffen haben, lediglich durch das in der obersten Stimme erschienene *gis* in die Tonart *A* hinüber geleitet. Lässt man aber von dem Dreiklange *c e a* die oberste Stimme von *a* zu *gis* herabschreiten und erhöht man zugleich das *c* der dritten Stimme zu *cis*, während die zweite Stimme auf dem *e* verweilt, so ist durch Einführung des *gis* das der Leiter der Tonart *C* fremde *Mi-Fa gis a* gleichzeitig aber durch Einführung des *cis* das der Leiter der Tonart *C* gleichfalls fremde *Mi-Fa cis d* angedeutet. In diesem

Falle ist es demnach zweifellos, dass aus der Tonart **C** in die Tonart **A** und nicht in die Tonart **D** ausgewichen sei, indem auf dem Wege von dem der Tonart **C** angehörigen Tetrachorde *c H A G* zu dem der Tonart **A** angehörigen *a gis fis e* man schon durch das, sowohl der Tonart **A** angehörige, Tetrachord *d̄ cis h a* gekommen ist und vor dem Tone *cis* den Ton *gis* noch nicht gefunden hat. Dasselbe gilt, wenn drei Stimmen gleichzeitig drei leiterfremde Töne ergreifen, als z. B., wenn die Stimmen sich bis dahin in der Leiter der Tonart **C** bewegt haben und man dann *d* zu *dis* schreiten lässt (wodurch man den weichen Dreiklang von *dis* erhält), wo durch das *Fa-Mi H Ais* ein Uebergang in die Tonart **H** angedeutet wird, da in Fig. II die Töne *fis* und *dis* schon gefunden sind, ehe man zu dem Tone *ais* gelangt.

Betrachten wir nun Beispiele, in welchen, nachdem die Stimmen sich in der Leiter der Tonart **C** bewegt haben, eine oder gleichzeitig mehrere derselben einen leiterfremden durch Erniedrigung eines leitereigenen Tones entstandenen Ton er-

greifen, als wenn von *c* die oberste Stimme sich nach *es* bewegt, während die andern beiden Stimmen auf *c* und **A** ver-

weilen, oder wenn von *c*, während die zweite Stimme liegen bleibt, die oberste Stimme zu *es* abwärts und die dritte Stimme zu *As* aufwärts schreitet, oder endlich wenn von *f* die oberste Stimme zu *ges*, die zweite zu *es* und die dritte zu **B** schreitet. In dem ersten dieser Fälle ist in dem Tone *es* ein neues *Fa* eingeführt, (wodurch der Ton *d* ein *Mi* wird); es kann aber dieses *es* noch nicht als Tonika der Tonart *es* betrachtet werden, weil in Fig. I das *Mi-Fa d es* schon am Schlusse des vierten Tetrachords dahingegen der

der Leiter der Tonart *Es* angehörige Ton *as* allererst am Schlusse des vierten Tetrachords gefunden wird. Dieserhalb, und weil die Leiter jeder Tonart nur ein zweifaches *Fa-Mi* hat, in Fig. I aber auf dem Wege von dem der Tonart *C* angehörigen Tetrachorde *C D E F* zu dem Tetrachorde *B c d es* in dem dazwischen liegenden Tetrachorde *F G A B* schon ein neues *Fa-Mi*, nämlich *B A*, gefunden worden, so muss in jenem ersten Beispielsfalle angenommen werden, dass durch die Einführung des *es* eine Ausweichung in die Tonart *B* und nicht eine Ausweichung in die Tonart *Es* angedeutet sei. Aus gleichen Gründen ist denn in dem zweiten der obigen Beispielsfälle eine Ausweichung in die Tonart *Es* und nicht in die Tonart *As* (zu deren Leiter der Ton *des* gehört) und eben so in dem dritten Beispiele eine Ausweichung in die Tonart *Des* und nicht in die Tonart *Ges* (zu deren Leiter der Ton *ces* gehört) angedeutet.

Dass alles dieses auch für die Fälle gelte, wo mehr als drei Stimmen zugleich auftreten, als z. B. bei dem Harmenienschritte

<i>g</i> — <i>ges</i>	<i>f</i> — <i>e</i>	<i>a</i> — <i>as</i>
<i>e</i> — <i>es</i>	<i>d</i> — <i>cis</i>	<i>f</i> — <i>es</i>
<i>C</i> — <i>c</i> oder	<i>H</i> — <i>cis</i> oder	<i>d</i> — <i>c</i>
<i>G</i> — <i>As</i>	<i>G</i> — <i>Gis</i>	<i>H</i> — <i>c</i>
		<i>G</i> — <i>As</i>

versteht sich von selbst.

Wir wollen für die Folge die beiden Einschnitte, welche eine jede Leiter hat, in Berücksichtigung auf die durch Verbindung von zwei Guidoschen Tetrachorden aufgebaute Tonleiter benennen, nämlich den Einschnitt, welchen die Tonika mit dem nächst unter ihr liegenden Tone bildet, das Haupt-*Mi-Fa* und den Einschnitt, welche die Quarte mit dem nächst unter ihr liegenden Tone bildet, das Neben-*Mi-Fa* der Leiter.

Anmerkung I. In den Fällen, wo in einem mehrstimmigen Tonstücke in einer Stimme ein leiterfremder Ton auftritt, welcher mit den in den übrigen Stimmen erklingenden Tönen weder zu einem Dreiklange noch zu einem Haupt-Vierklange verbunden werden kann, wird durch das

Auftreten dieses Tones eine Ausweichung in eine andere Tonart noch

nicht bestimmt angedeutet. Wenn z. B. von e sich die oberste Stimme g

nach as bewegt, während die anderen beiden Stimmen liegen bleiben, so ist solches as zu einer Harmonie, welche mit den beiden Tönen c und e gebildet werden könnte, nicht zu gebrauchen —, weshalb man dergleichen Töne harmoniefremde Töne nennt, als von welchen demnächst noch weiter die Rede sein wird —, und man hat einstweilen zu gewärtigen, ob etwa die oberste Stimme von as zu g zurückschreiten also den gethanen Schritt wieder aufheben oder aber die zweite Stimme von e zu es abwärts oder von e zu f aufwärts schreiten und, indem somit der Dreiklang $c\ es\ as$ oder der Dreiklang $c\ f\ as$ entstände, dem in der ersten Stimme aufgetretenen as eine harmonische Geltung verschaffen werde.

Wenn in dem der Tonart B angehörigen Haupt-Vierklang $f\ es\ c\ A$ die oberste

Stimme von f zu ges , einem der Leiter der Tonart B fremden Tone, schreitet, so ist, weil ges mit den Tönen a , c und es weder zu einem Dreiklange noch zu einem Haupt-Vierklange zu einen ist, dadurch eine Ausweichung noch gar nicht bestimmt angedeutet, vielmehr hat man einstweilen zu gewärtigen, ob die oberste Stimme von ges zu f zurückschreiten oder etwa die unterste Stimme von A zu As schreiten und (durch die Bildung des Haupt-Vierklanges $As\ c\ es\ ges$) dem ges der obersten Stimme harmonische Geltung verschaffen werde.

Anmerkung II. Es kommt in unserer heutigen Musik häufig auch der Fall vor, wo in zwei Stimmen zwei leiterfremde Töne vorkommen, wovon der eine durch Erhöhung und der andere durch Erniedrigung eines leitereigenen Tones gebildet worden, z. B. wenn in dem Dreiklange $A\ c\ f$ die oberste Stimme zu fis und die unterste zu As schreitet. In einem solchen Falle ist eine Ausweichung weder durch das As noch durch das fis (da beide zu einer Harmonie nicht zu einigen stehen) angedeutet und man nennt dergleichen unter den angegebenen Umständen zugleich auftretende leiterfremde Töne durchgehende Töne oder Durchgangstöne oder Durchgänge, indem man annimmt, dass in dem Beispielsfalle die oberste Stimme von f durch fis zu g und die unterste von A durch As zu G zu schreiten beabsichtige.

Anmerkung III. Es ist hier die Lehre von den Ausweichungen einstweilen nur so weit vorgetragen, als sie durch das Vorangegangene zu einem verständlichen Vortrage gereift war. Eine Fortsetzung dieser Lehre wird weiter unten geliefert werden.

§. 20.

Wie in jeder Kunst die einfacheren Formen zunächst und erst später die bunteren auftreten, so liess man auch anfangs bei der Anfertigung mehrstimmiger Tonstücke alle Stimmen rücksichtlich der Dauer der Töne gleichen Schritt halten oder, mit anderen Worten, man liess in allen Stimmen je zur Zeit nur Noten von gleicher Geltung auftreten. Wo z. B. eine Stimme eine Viertels- oder eine Zweiviertelnote vorzutragen hatte, da war auch jeder der übrigen Stimmen eine Viertels- oder eine Zweiviertelnote zugetheilt. Später änderte sich dieses und man liess in dieser oder jener Stimme mehrere Noten von geringerer Geltung auftreten, welche zusammen gerechnet mit einer einer anderen Stimme zugetheilten Note grösserer Geltung gleiche Dauer hatten, so dass z. B. eine Stimme vier Achtelsnoten innerhalb derselben Zeit vorzutragen hatte, innerhalb welcher eine andere Stimme eine Zweiviertelnote vortrug.

Anmerkung. Man hatte es schon früh einen Contrapunct genannt, wenn in mehreren Stimmen gleichzeitig verschiedene Töne vorkamen, indem, wenn solche verschiedenen Töne in demselben Liniensysteme durch Noten —, anfangs überall nur runde Punkte —, angedeutet wurden, solche Punkte einander gegenüber (*punctus contra punctum*) zu stehen kamen. Enthielten nun mehrere Stimmen gleichzeitig immer nur Noten von gleicher Geltung, (was man *nota contra notam* zu nennen pflegte) so war dieses freilich auch ein Contrapunct aber der einfachste, welcher sich bilden liess. Zur Unterscheidung davon nannte man es einen *contrapunctus floridus*, einen bunten oder blumigen oder verzierten Contrapunct, wenn in verschiedenen Stimmen gleichzeitig Noten von ungleicher Geltung vorkamen.

Unterscheiden wir nun zuuächst die beiden Fälle, wo diejenige Stimme, welcher Noten von geringerer Geltung zugetheilt sind, entweder als eine nur begleitende oder aber wo solche Stimme als eine melodieführende auftreten soll, so stellt sich Folgendes heraus:

I. Anlangend die begleitende Stimme, so entweder

1) bleibt sie auf demselben Tone, welchen sie nur wiederholt angiebt. Dann behält solche Stimme rücksichtlich der Harmonie dieselbe Rolle, welche sie gespielt haben würde, wenn sie unbeweglich den ihr zugetheilten Ton festgehalten hätte; jedoch wird in ihr ein Rhythmus hörbar, welcher immer hervorgerufen wird, sobald man eine grössere Note in mehrere kleinere zerlegt. Oder aber

2) die begleitende Stimme trägt, während die melodieführende Stimme auf demselben Tone verharret, verschiedene Töne vor, so können diese verschiedenen Töne wiederum entweder

a) zu derselben Harmonie oder

b) zu verschiedenen Accorden gehören, da —, wie Fig. III nachweist —, jeder Ton, also auch jeder in eine melodieführenden Stimme vorkommender Ton, drei verschiedenen Dreiklängen, angehören kann.

So z. B. kann der Ton *e* dem Dreiklange von *e*, von *c* und von *a* angehören. Trägt nun, während eine melodieführende Stimme auf dem Tone *e* verharret, eine begleitende Stimme die beiden Töne *g* und *c* oder die drei Töne *c*, *g* und *e* vor, so stellt solche begleitende Stimme im ersteren Falle mit Beihülfe des *e* der melodieführenden Stimme im letzteren Falle aber für sich in den Tönen *g*, *c* und *e* die Harmonie des harten Dreiklanges von *c* dar und es liegt ein Fall vor, worin es gewiss ist, dass alle von der begleitenden Stimme vergetragenen Töne nur zu derselben Harmonie, nämlich der Harmonie des harten Dreiklanges von *c*, gehören.

Dahingegen würden z. B., wenn, während die melodieführende Stimme den Ton *e* festhielte, die begleitende Stimme zuerst die Töne *c* und *a* dann aber *h* und *g* vorträge, die Töne *c* und *a* dem weichen Dreiklange von *a* die Töne *h* und *g* aber dem weichen Dreiklange von *e* angehören. Und wenn die begleitende Stimme zu dem *e* der melodieführenden Stimme ausser den Tönen *c* *a* und *h* *g* noch die Töne *c* und *g* vorträge, so würde sie zusammen mit der melodieführenden

führenden Stimme nach einander die drei Dreiklänge von a , von e und von c bilden.

Es können aber auch die Fälle vorkommen, wo es zweifelhaft ist, ob die mehreren in einer begleitenden Stimme nach einander vorkommenden Töne nur einer Harmonie oder verschiedenen Harmonien angehören. Wenn z. B. eine begleitende Stimme während die melodieführende den Ton e festhielt, nach einander die Töne $\overline{c} \ e \ \overline{c} \ e$ vortrüge, so würde man nicht wissen, ob zu dem Dreiklange von a der Ton a oder zu dem Dreiklange von c der Ton g fehle. Natürlich fällt ein solcher Zweifel hinweg, sobald in einer dritten Stimme der dritte zu vollständiger Bildung eines Dreiklanges erforderliche Ton enthalten ist, wie denn z. B., während in zwei Stimmen die Töne e und g gehalten werden und eine dritte begleitende Stimme die Töne c und e oder c und g vorträgt, solche Töne der begleitenden Stimme offenbar nur dem harten Dreiklange von c angehören können.

Dasselbe gilt in den Fällen, wo, während eine melodieführende Stimme einen Ton festhält, eine begleitende Stimme sich in den Tönen eines Haupt-Vierklanges bewegt, wenn z. B. eine Nebenstimme, während eine Hauptstimme den Ton g festhält, sich in den Tönen h , d und f bewegt, so dass, das g der Hauptstimme hinzu gerechnet, sämtliche vier dem Haupt-Vierklange von g angehörige Töne auftreten.

Anmerkung. Uebrigens kann die Harmonie eines Vierklanges auch durch drei Stimmen, nämlich durch den Grundton, die Septime solches Grundtons und einen der beiden dazwischen liegenden Töne angedeutet wenn gleich nicht vollständig zu Gehöre gebracht werden, da nach der oben in §§. 14, 15 und 16 gelieferten Lehre von der Bildung der Harmonie nur solche Töne als derselben Harmonie angehörig betrachtet werden, welche sich so stellen lassen, dass ein Ton zu dem anderen das Intervall der Terz bildet, mithin der Zusammenklang von $G \ H \ f$ und von $G \ d \ f$ nicht als Dreiklang gilt sondern nur, wenn man zu jenem den Ton d und zu diesem den Ton H hinzusetzte, zu einem Vierklange erhoben werden könnte. Demnach beruht es auf der Lehre der Kunst, wiewohl nicht auf einer aus der Natur der Sache entspringenden Nothwendigkeit, dass man in den Fällen, wo ein Grundton nebst seiner kleinen Septime

und seiner grossen Terz oder aber statt der Terz mit seiner reinen Quinte gleichzeitig auftritt, angenommen wird, es sei der vierte zum Vierklange noch fehlende Ton ausgelassen und man habe selbigen in Gedanken hinzuzufügen.

In allen Fällen nun, wo eine begleitende Stimme während der Dauer eines in einer Hauptstimme vorkommenden Tones von denjenigen Tönen, welche gemeinschaftlich mit dem Tone der Hauptstimme derselben Harmonie angehören, zwei oder mehrere nach einander vorträgt, nennt man eine solche Nebenstimme eine brechende Stimme, weil sie einen Accord —, also einen als ein Ganzes betrachteten Zusammenklang —, in Theile zerlegt oder bricht.

II. Wenden wir uns jetzt zu der Bewegung, welche eine melodieführende Stimme machen kann, während die begleitenden Stimmen dieselben Töne festhalten, so kann solche

1) darin bestehen, dass sie denselben Ton wiederholt angiebt, in welchem Falle sie für den Augenblick keine eigentliche Melodie (wenngleich einen Rhythmus) bildet und die Sache so zu betrachten ist, als wenn die Melodie nicht fortgeschritten sondern auf demselben Tone liegen geblieben wäre; oder

2) darin, dass die melodieführende Stimme verschiedene Töne vorträgt, und zwar entweder

- a) solche, durch welche sie mit den liegen bleibenden Tönen der begleitenden Stimmen dieselbe oder aber
- b) eine neue Harmonie bildet.

Ersteres würde z. B. geschehen, wenn, während drei begleitende Stimmen die Töne c , e und g festhielten, eine melodieführende Stimme sich von c zu g oder, während vier begleitende Stimmen die Töne g , h , d und f festhielten, sich von g zu f bewegte.

Eine neue Harmonie hingegen würde z. B. eine melodieführende Stimme bilden, wenn sie, während die übrigen Stimmen die Töne a und c festhielten, von e zu f schritte und durch diesen Schritt mit solchen Stimmen, mit welchen sie vorher den Dreiklang von a gebildet hätte, nunmehr den

Dreiklang von *f* bildete. Fassen wir nun die beiden eben unter *a* und *b* hervorgehobenen Fälle näher in's Auge, so wird uns nicht unbemerkt bleiben, dass in dem ersten Falle, wo eine melodieführende Stimme einen von denjenigen Tönen ergreift, auf welchen die begleitenden Stimmen liegen geblieben sind, solche melodieführende Stimme wenigstens etwas von ihrem Charakter und von ihrer Selbstständigkeit verliert, indem sie in die Schaar der nur zur Begleitung, nur zur Bildung der Harmonie bestimmten Stimmen hinein verschwimmt und so den Schein gewinnt, als wenn sie fortan auch nur zur Bildung von Harmonien dienen oder eine begleitende Stimme werden wolle. Man darf indessen diesen Fall nicht mit dem Falle verwechseln, wo auch die begleitenden Stimmen nicht auf denselben Tönen verweilen sondern sich von einer Harmonie zu einer anderen bewegen zugleich aber eine melodieführende Stimme sich von einem der ersten Harmonie angehörig gewesenen Tone zu einem der zweiten Harmonie angehörigen Tone bewegt, wo also die melodieführende Stimme nicht in eine liegen bleibende, also die Herrschaft behaltende, Harmonie hineingezogen wird vielmehr selbstständig einen einer neuen Harmonie angehörigen Ton ergreift.

Aus den eben angegebenen Gründen muss eine melodieführende Stimme als vorzugsweise selbstständig in dem Falle erscheinen, wo durch ihre Bewegung, während die begleitenden Stimmen liegen bleiben, eine neue Harmonie eingeführt wird. Nun aber liegt es zu Tage, dass, wenn man eine melodieführende Stimme zu einem Tone, welchen eine begleitende Stimme festhält, schreiten lassen kann, man dieses auch weiter fortsetzen oder wiederholt zur Anwendung bringen und eine zur Führung der Melodie bestimmte Stimme —, gleich einer s. g. brechenden Stimme —, nach einander alle einem Accorde zugehörigen Töne vortragen lassen könne, als z. B. die Töne *g*, *f*, *d* und *H*, aus welchen der Haupt-Vierklang von *g* besteht. Eine solche Folge von verschiedenen Tönen muss man freilich auch für eine Melodie (dem Wortbegriffe nach) gelten lassen, allein auch nur für eine aus der Harmonie

entlehnte, eines eigenen Charakters entbehrende Melodie oder —, da Melodie und Harmonie die beiden eigentlichen Elemente unserer heutigen Musik sind —, für eine Melodie, in welcher das harmonische Element vorwaltet. Wohingegen man sagen darf, dass in einer melodieführenden Stimme, welche sich nicht bloss in den demselben Accorde angehörigen Tönen sondern von einem einem Accorde angehörigen Tone zu einem einem anderen Accorde angehörigen Tone bewegt, das melodische Element vorwalte.

Anmerkung. Wie der Tonsetzer, indem er eine Stimme von einem Ton zum anderen schreiten lässt, den Gang solcher Stimme leitet oder führt, so hat man dieses in der Lehre der Kunst mit dem Ausdrucke Stimmenführung bezeichnet.

§. 21.

Da die Töne eines Dreiklangles, befinde er sich in erster, zweiter oder dritter Lage, nie zu einander das Intervall der Secunde sondern nur das der Terz oder der Quarte oder der Quinte oder der Sexte bilden; da mithin eine Stimme von einem Tone eines Dreiklangles zu einem anderen Tone desselben Dreiklangles nur mittels springender Bewegung und nicht mittels schreitender Bewegung gelangen kann; da dieserhalb eine sprungweise fortschreitende Stimme den Schein annimmt, als wolle sie nur die einem Accorde angehörigen Töne vortragen also nur die Harmonie andeuten und somit als begleitende Stimme auftreten, (wohingegen sie durch eine schreitende Bewegung die Harmonie desjenigen Dreiklangles, welchem sie zuletzt angehört hatte, gewiss verlässt): so ist es natürlich, dass bei der Bildung von Melodien man sich mehr der schreitenden als der springenden Bewegung bedient hat, um so natürlicher, als Melodie geschichtlich der Harmonie vorgegangen ist, als der Schüler die Töne zuerst in der Folge, in welcher sie in der Leiter neben einander gestellt sind, kennen lernt und als auch die Töne in dieser Folge dem Sänger am Leichtesten zu treffen sind. Nun aber würde eine schreitend

sich fortbewegende Melodie bei jedem Schritte eine Veränderung der bisherigen Harmonie erheischen, weil sie in Folge ihrer Fortschreitung zu der Ober- oder der Unter-Secunde demselben Dreiklange, welchem sie vorher angehört hatte, nicht ferner angehören kann. Indessen ist, wie die Erfahrung lehrt, ein in einem Tonstücke fortwährend vorkommender Wechsel der Harmonie dem Gehöre nicht zusagend. Hiernach ist denn leicht zu erklären, dass die Tonsetzer schon früh darauf verfallen sind eine Stimme, während die übrigen Stimmen der bisherigen Harmonie treu bleiben, von einem dieser Harmonie angehörigen Tone zu einem harmoniefremden Tone oder deren mehreren und dann allererst wieder zu einem der in den übrigen Stimmen beibehaltenen bisherigen oder durch selbige gebildet werdenden neuen Harmonie angehörigen Tone schreiten zu lassen. Im Allgemeinen nennt man dergleichen harmoniefremde Töne durchgehende Töne oder auch Durchgänge; jedoch unterscheidet man zwischen den beiden Fällen, wo der durchgehende Ton in dem Rhythmus, zu welchem er gehört, den Accent hat oder aber nicht. Den letzteren Fall hat man einen regulären Durchgang (*transitus regularis*) den ersteren Fall hingegen einen irregulären Durchgang (*transitus irregularis*) und die Note, welche einen irregulären Durchgang bildenden Ton bezeichnet, Wechselnote genannt. Dabei gilt in der Lehre der Kunst die, auch dem Gehöre zusagende und mit dem oben entwickelten Zwecke des Gebrauchs durchgehender Töne (nämlich eine Stimme von einem harmonieeigenen Tone zu einem anderen harmonieeigenen Tone zu leiten) übereinstimmende Regel,

dass ein durchgehender Ton wohl durch eine springende Bewegung einer Stimme eingeführt werden könne jedoch nicht wieder sprungweise sondern nur zu einem der beiden nächsten Töne fortschreiten dürfe;

ferner,

dass der auf schwerer Zeit eintretende harmoniefremde Ton nicht allein zu einem der beiden nächsten Töne sondern zugleich auch zu einem der beibehaltenen oder

aber der neu eintretenden Harmonie angehörigen Töne, nicht also zu einem anderen harmoniefremden Töne, sich bewegen müsse.

(Letzteres offenbar aus dem Grunde, damit die besondere Gewichtigkeit, welche eine auf schwerer Zeit auftretende Dissonanz für das deren Lösung erwartende Ohr eben durch den Accent erhalten hat, nicht durch eine sofort hinterher auf leichter Zeit erscheinende andere Dissonanz geschwächt oder ganz verwischt werde.)

Wenn z. B. während der Dauer des harten Dreiklangles von f eine Stimme sich in einem zweitheiligen Rhythmus von dem dem Töne $\overline{f}$ zu dem Töne h , welcher der Harmonie von c a fremd und mittels eines Sprunges ergriffen ist auch gegen f den vorigen Ton $\overline{f}$ in *arsis* steht, bewegt, so bildet das h einen regulären Durchgang und kann sich nicht sprungweise sondern nur schreitend (also nur zu $\overline{c}$ oder zu a oder durch b zu a) weiter bewegen. Würde hingegen während der Dauer des harten Dreiklangles von f eine Stimme sich von a zu $\overline{d}$ bewegen und zwar so, dass der Ton $\overline{d}$ auf schwerer Zeit eintrete, so dürfte das $\overline{d}$ nicht zu dem zunächst über ihm liegenden aber harmoniefremden $\overline{e}$ sondern nur zu dem zunächst unter ihm liegenden, der Harmonie von f angehörigen, Töne $\overline{c}$ fortschreiten. Oder man nehme den Fall, wo während der Dauer des harten Dreiklangles von f eine Stimme den Ton e ergreift. Tritt das e auf schwerer Zeit ein, so kann es sich nur zu dem darüber liegendem f und nicht zu dem darunter liegendem harmoniefremden d bewegen; welches hingegen dem e gestattet ist, wenn es auf leichter Zeit aufgetreten war.

Uebrigens können, wie schon oben bemerkt worden, zwischen zwei harmonische Töne, mehrere harmoniefremde Töne, ohne Beschränkung der Zahl, eingeschoben werden; es kann z. B. während der Dauer des harten Dreiklangles von c eine Stimme sich von e durch es d und des nach c bewegen.

Anmerkung I. Von der Regel, dass ein harmoniefremder Ton nur zu dem ihm nach oben oder nach unten hin zunächst liegenden Tone fortschreiten dürfe, bildet der Fall eine anscheinende aber nicht wirkliche Ausnahme, wo man eine Stimme nach einem harmoniefremden Tone, ehe diese zu einem harmonischen Nachbartone schreitet, vorher mittels springender Bewegung einen anderen harmonischen Ton einschalten lässt, als z. B. wenn eine Stimme während der Dauer des harten Dreiklages von $\overline{c}$ in zwei zweitheiligen Rhythmen die Töne $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{g}$ $\overline{c}$ vorträge. In diesem Falle müsste das auf leichter Zeit eintretende harmoniefremde $\overline{d}$ sich entweder abwärts zu $\overline{c}$ oder wieder aufwärts zu $\overline{e}$ bewegen; allein es wird, ehe es sich zu dem harmonischen $\overline{c}$ bewegt hat, mittels Sprunges das, gleichfalls harmonische, $\overline{g}$ dazwischen geschoben. Dass dergleichen dem Gehöre nicht zuwider und daher auch in der Lehre vom Tonsatze gestattet ist, das erklärt sich leicht aus demjenigen, was oben von einer brechenden Stimme gesagt worden. Die in eben gedachter Tonreihe vorkommenden drei Töne $\overline{e}$, $\overline{g}$ und $\overline{c}$ bilden den vollständigen Dreiklang von $\overline{c}$; darum erscheint die Stimme, welche solche vorträgt, in der Hinsicht, dass sie dieses thut, als eine brechende Stimme, in der Hinsicht aber, dass sie sich zuerst von $\overline{e}$ schreitend zu $\overline{d}$ und nachher wieder zu $\overline{c}$ bewegt, als eine solche, welche die rein melodische Tonfolge $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$ vorgetragen jedoch nach dem $\overline{d}$ zugleich auch als eine brechende Stimme auftreten wolle, so dass dem Gehöre das letzte $\overline{c}$ als eine Fortsetzung der zuerst begonnenen melodischen Tonfolge $\overline{e}$ $\overline{d}$ zugleich aber ein Brechen der in den übrigen Stimmen obwaltenden Harmonie von $\overline{c}$ bemerkbar wird.

Anmerkung II. Eben wenig bilden die Fälle eine wirkliche Ausnahme von der oben erwähnten Regel, in welchen ein oder mehrere harmoniefremde Töne nur zur Verzierung eines harmonischen Tones gebraucht und daher nur als eine diesem harmonischen Tone angehörige nicht selbstständige Beigabe betrachtet werden. Wie nämlich in der Lehre der Kunst diejenigen Beigaben, welche ein der Harmonie angehöriger, ein harmonieeigener Ton in Folge der oben besprochenen Zeichen des Vorschlages, Nachschlages, Trillers, Pralltrillers, Mordenten, Doppelschlages und umgekehrten Doppelschlages erhält, nur als eine ihm zugehörige Verzierung oder Verbrämung betrachtet werden, jenen Zeichen nach aber die Geltung der nur zur Verzierung dienenden Noten von der Geltung der Hauptnote abgezogen werden, so hat man es sich im Tonsatze auch erlaubt ähnliche Verzierungsnoten einer Hauptnote beizugeben, ohne dass die Geltung der Verzierungsnoten von der Geltung der Hauptnote abgezogen würde, jedoch immer nur so, dass ein Verzierungston oder, wenn deren mehrere gebraucht werden, der letzte derselben ein Nachbarton des Haupttones sei. Man lässt nämlich dem harmonieeigenen Tone den

zunächst unter und den zunächst über ihm liegenden harmoniefremden Ton als Verzierung vorangehen —, gleichsam einen Vorschlag von beiden Seiten her —. So z. B. lässt man während der Dauer des Dreiklangles von c in einer Stimme zuerst die Töne h und $\overline{d}$ (oder umgekehrt $\overline{d}$ und h) und dann erst den Ton $\overline{c}$ auftreten. Der obigen Regel nach würde sich das harmoniefremde h nicht sprungweise zu dem harmoniefremden $\overline{d}$ und eben wenig letzteres sich sprungweise zu ersteren bewegen können, was aber beide Töne allerdings thun dürfen, sobald sie als blosse Verzierungstöne des nachfolgenden harmonischen Tones $\overline{c}$ und nur als dessen Zubehör gebraucht werden. Eben nach dieser Ansicht ist der Tonsetzer gerechtfertigt, welcher z. B. in zweitheiligen Rhythmen während der Dauer des harten Dreiklangles von c eine Stimme die Tonreihe $c \ H \ d \ c \ e \ d \ f \ e$ vortragen lässt, in welcher der zweite und dritte Ton, beide harmoniefremd, dem vierten Tone, dann aber wieder der sechste und siebente Ton dem achten zur Verzierung dienen.

Uebrigens kann das, was in einer Stimme geschieht, gleichzeitig auch in mehreren vorkommen, als z. B. wenn man während der Dauer des harten Dreiklangles von c in zwei Stimmen $\overline{d} \quad \overline{e} \quad h \quad \overline{c}$ oder in drei Stimmen $f \quad \overline{d} \quad g \quad \overline{e}$ folgen lässt, in welchem letzteren Falle denn zu gleicher Zeit alle drei den Dreiklang von h bildenden Töne als durchgehende Töne auftreten. In solchen Fällen unterliegt jede einzelne Stimme bezüglich der Fortschreitung der darin vorkommenden harmoniefremden Töne —, mögen selbige leitereigen oder leiterfremd sein —, denselben Regeln.

Wie nun ein harmoniefremder Ton zu der in den übrigen Stimmen obwaltenden Harmonie eine Dissonanz bildet, so hat man es eine Lösung der Dissonanz genannt, wenn solcher Ton zu einem harmonieeigenen Ton fortschreitet.

Anmerkung. Aus dem, was bis hierher über den Gebrauch harmoniefremder oder durchgehender Töne gesagt worden, stellt sich als allgemeiner Zweck des Gebrauchs derselben unbezweifelt der heraus, dass solche Töne —, wo sie nicht etwa lediglich zur Verzierung eines einzelnen Tones bestimmt sind —, den zwischen einem harmonieeigenen Tone und einen anderen harmonieeigenen Tone liegenden Raum ausfüllen, zu einer melodischen Verbindung solcher zwei Töne und daher auch zur Vermeidung der springenden Bewegung dienen sollen.

§. 22.

Es sind in dem vorhergehenden Paragraphen nur die Fälle besprochen, in welchen, während die bisherige Harmonie fort dauert, eine Stimme einen harmoniefremden Ton ergreift, um durch selbigen zu einem harmonieeigenen Tone zu gelangen. Eine besondere Erwähnung verdienen noch die Fälle umgekehrter Art, in welchen, während eine Stimme auf einem Tone, welcher der bisherigen Harmonie angehörte, noch verweilt, durch die übrigen Stimmen eine andere Harmonie eingeführt wird, welcher der in jener Stimme beibehaltene Ton nicht mehr angehört. In solchen Fällen bleiben nur zwei Wege offen, auf welchen die somit gestörte Harmonie zwischen allen Stimmen wieder hergestellt werden kann, dass nämlich diejenige Stimme, in welcher der harmoniefremd gewordene Ton beibehalten worden, der durch die anderen Stimmen eingeführten Harmonie nachfolge, d. h. durch Fortschreiten zu einem anderen Tone sich der neuen Harmonie anschliesse, oder aber dass die fragliche Stimme auf dem harmoniefremd gewordenen Tone noch weiter und so lange beharre, bis in den anderen Stimmen Töne ergriffen werden, mit welchen der in der fraglichen Stimme beibehaltene Ton harmonisch geeinigt werden kann. Ein Verfahren der ersteren Art wird z. B. beobachtet, wenn von vier Stimmen, welche den Zusammenklang $\begin{smallmatrix} \overline{c} \\ g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ gebildet haben, die beiden untersten Stimmen sich zu f bewegen, als mit welchen beiden Tönen das g der zweiten Stimme harmonisch wohl zu einigen ist (sobald man nämlich die Töne g , f und d als dem Vierklange $g\ h\ d\ f$ angehörig betrachtet) nicht aber das $\overline{c}$ der ersten Stimme, und wenn man hinterdrein dieses harmoniefremd gewordene $\overline{c}$ zu h schreiten lässt, also zu einem Tone, welcher mit den drei Tönen der drei anderen Stimmen d , f

und g zusammen den Hauptvierklang von g (in dritter Lage) bildet.

Uebrigens unterliegt die Fortschreitung eines solchen durch Bewegung anderer Stimmen harmoniefremd gewordenen Tones denselben Regeln als (nach §. 21) die Fortschreitung eines von einer Stimme während der Fortdauer der bisherigen Harmonie neu ergriffenen harmoniefremden Tones. Das, was geschieht, wenn eine Stimme einstweilen auf einem Tone verharret, während durch Fortschreitung anderer Stimmen eine diesem Tone fremde Harmonie gebildet wird, heisst —, nämlich für den Fall, wo hinterher die liegen gebliebene Stimme sich der neuen Harmonie anschliesst —, Verzögerung oder *retardatio*. Eine solche kann auch gleichzeitig in zwei zwei verschiedene Töne vortragenden Stimmen vorkommen.

Es kann aber auch in dem Falle einer solchen Verzögerung oder Retardation zur Herstellung der dadurch gestörten Harmonie der andere oben bezeichnete Weg gewählt werden, dass man nämlich die Verzögerung so lange fortdauern lässt, bis durch die anderen Stimmen mittels eines oder mehrerer Schritte eine Harmonie eingeführt wird, welcher der retardirende Ton nicht mehr fremd ist. Wenn z. B. von dem Zu-

sammenklange von $\overset{g}{e}$ das $\bar{c}$ der obersten Stimme liegen bleibt, während die beiden untersten Stimmen die mit dem g der zweiten Stimme harmonirenden Töne $\overset{f}{d}$ ergriffen haben, so ist bei fernerem Liegenbleiben des $\bar{c}$ der ersten Stimme die Harmonie wieder hergestellt, sobald man die beiden untersten Stimmen von $\overset{f}{d}$ wieder zu $\overset{e}{c}$ zurück oder beide zu $\overset{f}{e}$ oder die beiden untersten Stimmen von $\overset{f}{d}$ etwa durch $\overset{fis}{dis}$ zu $\overset{g}{e}$ fortschreiten lässt. Es kann aber der retardirende

Ton durch Bewegung der übrigen Stimmen auch einer anderen Harmonie einverleibt werden, als welcher er vorher angehört

hat. Wenn z. B. von dem Zusammenklange $\begin{matrix} \overline{c} \\ g \\ e \\ G \end{matrix}$ die erste

Stimme liegen bleibt und die drei untersten Stimmen sich

zuerst zu $\begin{matrix} f \\ d \\ A \end{matrix}$ und hiernächst sich die zweite und dritte Stimme

beide zu $\begin{matrix} \overline{c} \\ e \\ A \end{matrix}$ bewegen, so erhält man in $\begin{matrix} \overline{c} \\ e \\ A \end{matrix}$ den weichen Drei-

klang von a , dem das retardirende $\overline{c}$ der ersten Stimme, welches früher dem Dreiklange von c angehört hatte, nunmehr angehört.

Auch kommen häufig Fälle vor, in welchen es zweifelhaft ist, ob eine Stimme als retardirend zu betrachten sei

oder nicht. Gesetzt z. B., es schritte von $\begin{matrix} \overline{c} \\ g \\ e \end{matrix}$ die unterste

Stimme zu d , während die beiden obersten liegen blieben,

so könnte man nicht wissen, ob durch $\begin{matrix} g \\ d \end{matrix}$ der Eintritt einer

neuen Harmonie oder durch $\begin{matrix} \overline{c} \\ g \end{matrix}$ die Fortdauer der bisherigen Harmonie angedeutet werden solle. Oder gesetzt, es schrit-

ten von $\begin{matrix} \overline{c} \\ a \\ e \\ A \end{matrix}$ die beiden untersten Stimmen zu $\begin{matrix} d \\ H \end{matrix}$, so würde

man den Zusammenklang $\begin{matrix} \overline{c} \\ a \\ d \\ H \end{matrix}$ erhalten, von welchen nicht drei

Töne zu einem Dreiklange zu einigen sind. In dergleichen Fällen löset sich der Zweifel allererst in der Folge. Schreiten nämlich in dem eben gegebenen Beispielsfalle die beiden

obersten Stimmen von $\overline{a}$ zu $\overline{g}$, so dass sie mit $\overline{H}$ den harten Dreiklang von $\overline{g}$ bilden, so sind diese beiden obersten Stimmen als retardirende zu betrachten gewesen. Bleiben aber die beiden obersten Stimmen noch ferner auf $\overline{a}$ liegen und die beiden untersten Stimmen bewegen sich von $\overline{H}$ zu $\overline{c}$ oder zu $\overline{A}$ zurück, so ergibt sich, dass, während die Harmonie von $\overline{a}$ hat fort dauern sollen, in den beiden untersten Stimmen die Töne $\overline{H}$ nur als durchgehend haben eingeschoben werden sollen.

Anmerkung I. Im Gegensatze von Retardation hat man es eine Anticipation oder prolepsis (vom Griechischen *προλαμβάνω*) oder Vor- ausnahme genannt, wenn man in einer Stimme denjenigen Ton, welcher beim nächsten Schritte als harmonieeigner auf schwerer Zeit auftreten soll, im Voraus auf leichter Zeit als durchgehenden Ton einführt und ihn beim Eintritte der schweren Zeit fort dauern lässt, so dass das entsteht, was man rhythmische Rückung nennt. Z. B. in



hat die erste Stimme im zweiten Achtel des ersten Viertels das $\overline{h}$, welches erst im zweiten Viertel als harmonieeigener Ton anstreten sollte, als Nachschlag von $\overline{c}$ und durchgehenden Ton im Voraus eingeführt. Im Uebrigen aber hat, bis auf die s. g. rhythmische Rückung nach, der Umstand, dass das im ersten Viertel auftretende $\overline{h}$ mit dem $\overline{h}$ des zweiten Viertels gebunden worden, gar keine besondere Wirkung.

Anmerkung II. Nach dem bisher Vorgetragenen wird es leicht sein den Sinn, welchen die Kunstsprache mit den Ausdrücken Vorhalt, Vorbereitung, Bindung oder Anschlag der Dissonanz —, im Gegensatze von freiem Eintritte der Dissonanz —, Auflösung der Dissonanz und Verwechslung der Auflösung verbindet, zu verständigen.

Einen Vorhalt bildet jeder auf schwerer Zeit eintretende harmoniefremde Ton, welcher nach der oben als bewährt gefundenen Regel sich nur schreitend und nur zu einem harmonieeigenen Tone bewegen darf.

Mittels dieser seiner Bewegung wird die Auflösung der Dissonanz, welche er vorher gegen eine oder mehrere der übrigen Stimmen gebildet hatte, bewerkstelligt.

Bleibt aber der als harmoniefremd aufgetretene Ton liegen und wird er durch die in den übrigen Stimmen oder einer derselben entstehende Bewegung zu einem harmonieeigenen Tone gemacht, so nennt man dieses eine Verwechslung der Auflösung der Dissonanz.

Indem man einem Tone, welcher auf der nächsten schweren Zeit als dissonirend fortdauern soll, während seines vorangegangenen Auftretens auf leichter Zeit eine harmonische Begleitung gegeben hat, hat man eine Vorbereitung der (hinterher eintretenden) Dissonanz bewerkstelligt.

Der Act einer Bewegung in den übrigen Stimmen, wodurch ein solcher auf leichter Zeit als harmonieeigen aufgetretener Ton harmoniefremd oder dissonirend gemacht ist, wird der Anschlag der Dissonanz genannt. Und da nun jede (wenigstens richtig geschriebene) Note einen geschlossenen Rhythmus von Noten geringerer Geltung unter sich fasst, jeder musikalische Rhythmus aber nur auf schwerer Zeit beginnen, mithin die Fortdauer eines auf leichter Zeit aufgetretenen Tones für die folgende schwere Zeit nicht anders als durch Bindung von zwei Noten angedeutet werden kann und deshalb eben da, wo der Anschlag der Dissonanz geschieht, auch eine solche Bindung eintreten muss: so hat man die Ausdrücke Bindung der Dissonanz und Anschlag der Dissonanz als gleichbedeutend gebraucht. Auch hat man es eine gebundene Schreibart oder einen gebundenen Styl genannt, wenn ein Componist in einem Tonstücke eine Dissonanz auf schwerer Zeit nicht anders als vorbereitet hat eintreten lassen.

Anmerkung III. Als eine Voraussage und eine Verwechslung der Auflösung der Dissonanz enthaltend steht auch der besondere Fall zu betrachten, welchen man in der Kunstsprache mit dem Ausdrucke Orgelpunct bezeichnet und wovon weiter unten in der Lehre von der Cadenz die Rede sein wird.

Dritter Theil.

§. 23.

Aus der oben (im §. 13) besprochenen Auffindung der Dreiklänge und des Hauptvierklanges ergibt sich, dass zu vollständiger Bildung aller möglichen eigentlichen Harmonieen im Uebrigen nur drei jedoch zur Bildung des Hauptvierklanges vier Stimmen erforderlich sind. Jedenfalls also reichen vier Stimmen zu vollständiger Harmonisirung eines Tonstücks aus. Freilich hat man schon früh begonnen mehr als vier Stimmen in einem Tonstücke gleichzeitig auftreten zu lassen allein nur so, dass dieser oder jener einer Harmonie angehörige Ton in mehreren Stimmen zugleich, sei es nun im Einklange oder in einer Ober- oder Unter-Octave, aufgetreten ist. Daher ist man denn bald darauf gekommen sich alle Harmonie als vollständig, also als drei- und vierstimmig zu denken und den vierstimmigen Satz (d. h. Tonsatz) als die Grundlage aller Musik zu betrachten und anzunehmen, es sei in einem drei- oder zweistimmigen Tonstücke, das, was eben an einer vollständigen Harmonie fehle, als vorhanden hinzuzudenken und es würde der Tonsetzer, wenn anders ihm mehr Stimmen zu Gebote gestanden, grade dieses Fehlende hinzugefügt haben. Tritt z. B. in einem dreistimmigen Tonstücke, in welchem sich freilich jeder Dreiklang aber kein Vierklang vollständig darstellen lässt, der Zusammenklang $\begin{matrix} f \\ d \\ G \end{matrix}$ auf, so nimmt man an, es fehle der Ton h , weil nur mit ihm zusammen die Töne

g , d und f —, als welche für sich keinen Dreiklang bilden —, den Hauptvierklang von g bilden. Oder tritt in einem drei-

stimmigen Satze der Zusammenklang $\overset{c}{e}$ auf, welcher, weil $\underset{c}{c}$

verdoppelt vorkommt, an sich nur eine zweistimmige Harmonie bildet, so nimmt man an, es fehle entweder an dem weichen Dreiklange von a der Grundton a oder aber an dem harten Dreiklange von c die Quinte g . In einem zweistimmigen Satze muss —, ausgenommen den Fall, wo in den beiden Stimmen die Dominante und die Unter-Dominante einer Tonart gleichzeitig auftreten —, es immer zweifelhaft bleiben, was für eine Harmonie bezieht sei, da zwei Töne welche zusammen demselben Dreiklange angehören können, immer auch noch einem anderen Dreiklange angehören können, wie z. B. die Töne c und e dem harten Dreiklange von c und eben wohl dem weichen Dreiklange von a angehören können.

Diesem Allem nach muss in einer Lehre vom Tonsatze nothwendig der vierstimmige Satz zuerst behandelt werden, um darnach ermessen zu können, wie man einen dreistimmigen und einen zweistimmigen Satz —, beide nur mangelhafte Stellvertreter eines vierstimmigen —, einzurichten habe, um das, was darin fehlt, möglichst zu verdecken oder den Mangel minder fühlbar zu machen.

In einem vierstimmigen Satze muss, so lange er sich nur in Dreiklängen bewegt, nothwendig wenigstens ein einem Dreiklange angehöriger Ton zugleich in zwei Stimmen auftreten, sei es nun im Einklange (auch *unisono* genannt) oder in einer Ober- oder einer Unter-Octave. Man nennt dieses eine Verdoppelung und zwar, je nachdem sie bei dem Grundtone oder der Terz oder der Quinte eines Dreiklanges eintritt, kurzweg Verdoppelung des Grundtones, Verdoppelung der Terz und Verdoppelung der Quinte —, bei welcher Benennung nämlich immer der Dreiklang in seiner ersten Lage berücksichtigt ist —. Auch kann, wo ein Ton eines Dreiklanges ausgelassen ist, eine Verdoppelung der

Septime eintreten; wohingegen die Verdoppelung eines harmoniefremden Tones in der Kunstsprache nur in Beziehung auf den untersten Ton der zur Zeit auftretenden Töne, also nur in Beziehung auf das Intervall, welches er mit dem jezeitigen Bass bildet, benannt wird.

§. 24.

Aus dem bisher Vorgetragenen lässt sich eine Lehre des jetzt üblichen vierstimmigen Satzes nicht eher entwickeln, als wenn man vorab sich mit der besonderen Rolle, welche darin der untersten Stimme, dem Basse, zugetheilt worden, näher bekannt macht.

Etwa am Ende des 16. oder im Anfange des 17. Jahrhunderts (vergl. R. G. Kiesewetter's Geschichte der europäisch abendländischen Musik mit Vogler's Handbuch zur Harmonielehre und für den General-Bass) hatten Organisten, welchen man ganze Partituren —,

NB. Partitur nennt man ein Notenheft oder Notenblatt, worin sämmtliche zu einem Tonstücke gehörenden Stimmen —, auch Parten genannt —, unter einander dermaassen, dass Alles, was darnach je zur Zeit vorgetragen werden soll, auf derselben Seite zu lesen ist, in Noten verzeichnet sind —, um die Singstimmen mit der Orgel zu begleiten, vorlegte, angefangen sich aus solchen Partituren zu diesem Zwecke eine besondere Stimme auszuziehen, nämlich einen besonderen Bass, welchen sie als die unterste Stimme der je zur Zeit in den Singstimmen herrschenden Harmonie betrachtet wissen wollten. Veranlassung dazu lag nahe, da dem Organisten nicht die Aufgabe gestellt war alle obligaten bunt auf und nieder und durch harmoniefremde Töne laufenden Singstimmen abzuspielen sondern selbige nur zu begleiten mithin bloss diejenigen Töne erklingen zu lassen, welche der in den Singstimmen je zur Zeit herrschenden Harmonie angehörten; da ferner solche Harmonie oftmals zweifelhaft und nicht leicht zu

erkennen war und da endlich in den Fällen, wo die unterste der Singstimmen sich unstät durch harmoniefremde Töne bewegte, wo also es ungewiss ward, in welcher der verschiedenen möglichen Lagen (s. oben §. 14) der Tonsetzer eine Harmonie habe auftreten lassen wollen, es sich als offenbar zweckmässig auswies die beabsichtigte Lage der Harmonie durch einen einfachen Spielbass anzudeuten. Diesen Orgelbass nannte man, da er fortwährend nur die Lage der Harmonie andeuten sollte, *basso continuo*. Diese Erfindung, welche anfangs der Organist nur zur Erleichterung einer ihm übertragenen Begleitung gemacht hatte, ward bald auch von den Componisten benutzt, welche unter die übrigen ein Tonstück bildenden Stimmen noch einen solchen *basso continuo* setzten, den sie als Grundlage der in dem Tonstücke auftretenden Harmonie betrachteten und wonach sie die einer Orgel oder einem sonstigen mehrstimmigen Instrumente zugetheilte Begleitung eingerichtet wissen wollten. Anfangs ward es dabei dem begleitenden Spieler selbst überlassen die ausser dem ihm gegebenen Basstone der zeitigen Harmonie angehörigen Töne aufzufinden, später indessen überhob man ihn dieser Mühe dadurch, dass man über die Note des *basso continuo* Zahlen oder Ziffern schrieb, durch welche die übrigen begleitenden Töne, die dem Basstone beigegeben werden sollten, angedeutet wurden. Die über einem Basstone stehende Ziffer 2 deutete die darüber liegende Secunde, die Ziffer 3 die Terz, die Ziffer 4 die Quarte an u. s. w. Bei einem so bezeichneten Basse —, welchen man einen bezifferten Bass nannte —, war vorausgesetzt, dass der begleitende Spieler vierstimmige Harmonie liefere. Fand er eine Bassnote unbeziffert, so hatte er selbiger ihre leitereigene Terz, Quinte und Octave beigegeben. Sollte dem Basse ein leiterfremder Ton beigegeben werden, so ward die Erhöhung oder Erniedrigung solchen Tones dadurch angedeutet, dass man der Ziffer, welche diesen Ton bezeichnete ein $\sharp$ oder $\flat$ oder $\natural$ vorsetzte. Häufig fand auch der begleitende Spieler nur eine Ziffer über einer Bassnote, wo dann von ihm erwartet ward, dass er den dritten

und vierten Ton, welche er noch hinzuzugeben hatte, nach gewissen Regeln, welche sich allmählig in der Lehre der Harmonie gebildet hatten, hinzufüge. Ja man hatte bestimmte Regeln festgestellt, nach welchen der begleitende Spieler, dem man einen mit Ziffern gar nicht versehenen *basso continuo* —, unbezifferten Bass genannt —, vorlegte, selbst zu er-messen hatte, welche Töne er zur Zeit dem ihm gegebenen Basstone beizufügen habe. Diesen *basso continuo* nannte man späterhin General-Bass und das Abspielen desselben unter Beobachtung der die Auswahl und das Auffinden der hinzu-zusetzenden Begleitungstöne betreffenden Regeln General-Bass-Spielen. Und da nun der General-Bass-Spieler nicht allein die eben erwähnten Regeln sondern auch die Regeln, welche in der Theorie der Tonkunst über Führung der einzelnen Stimmen (s. oben §. 21 und §. 20 am Ende) aufgestellt waren, zu beobachten hatte, zugleich selbst er-messen musste, in welcher Tonart sich ein Tonstück in jedem Augenblick bewege: so war es sehr natürlich, dass in älterer Zeit, wo man bei der Anfertigung mehrstimmiger Tonstücke vor-zugsweise die Harmonie vor der Melodie berücksichtigte, man den General-Bass als die Grundlage aller Musik betrachtete und in den dem General-Bass-Spieler nöthigen Kenntnissen alles zur Composition Erforderliche enthalten glaubte.

Anmerkung. Auch in der Oper, und zwar bald nach ihrer ersten Entstehung, hat man den sonst nicht begleiteten Recitativen einen *basso continuo* beigegeben, eine Stimme, nach welcher auf einem Streich-Basse (Bassgeige) je zur Zeit ein Ton, welcher der Singstimme zur Begleitung dienen und mit ihr zusammen die je zur Zeit beabsichtigte Harmonie (s. oben §. 23) andeuten sollte, abgespielt ward. Dieser Gebrauch hat sich bis in unsere gegenwärtige Zeit erhalten, wo man einen solchen Bass, welcher einer einzelnen melodieführenden Stimme allein und ohne alle sonstige Begleitung beigegeben ist, einen trockenen Bass zu nennen pflegt.

Da der *basso continuo* keine melodieführende Stimme sein, vielmehr den melodieführenden Stimmen in der Hinsicht, als er nur die Lage der je zur Zeit obwaltenden Harmonie anzudeuten dieserhalb also durchgehende und eigentliche Ver-

zierungstöne zu meiden hatte, gegenüberstehen sollte, so musste seine Bewegung oder Fortschreitung durchschnittlich auch eine andere sein als die einer melodieführenden oder sonstigen begleitenden Stimme, mithin (s. oben §. 21) weniger schreitend als springend und es musste sich daher in dem *basso continuo* ein eigenthümlicher Charakter bemerkbar machen. Hatte man nun, wie gesagt, sich gewöhnt einen solchen *basso continuo* als die Grundlage aller Harmonie, also als etwas höchst Wichtiges zu betrachten, so war es sehr natürlich, dass in der Lehre der Kunst man denselben bald für einen nothwendigen Bestandtheil eines mehrstimmigen Tonstücks erkannte, wobei die ursprüngliche Entstehung solches *basso continuo*, wonach derselbe als Orgel-Bass nur Singstimmen beigegeben worden, mit der Zeit immer mehr in den Hintergrund trat. Da nun aber dem Tonsetzer häufig nicht mehr Stimmen zu Gebote standen, als deren er zu melodischer und harmonischer Bildung eines Tonstücks schon bedürftig gewesen war, so dass ihm für den *basso continuo* keine besondere Stimme übrig blieb, so kam man darauf in vier- und mehrstimmigen Tonstücken der untersten Stimme die Rolle eines *basso continuo* zu übertragen und solche Stimme so einzurichten und so zu führen, dass sie, wiewohl dem Tonstücke selbst schon angehörig, den Zweck eines sonst annoch beizufügen gewesenen *basso continuo* erfülle und dessen eigenthümlichen Charakter trage. Und dieses geschieht noch heut zu Tage, wo es in der Kunst als Regel gilt, dass es geschehe, nämlich in Tonstücken, welche in vier oder mehreren Stimmen ein in sich geschlossenes und einer weiteren Beigabe nicht bedürftiges Ganzes, d. h. mit Ein- oder Ausschluss einer oder mehrerer Melodien vollständige vierstimmige Harmonie bilden sollen. Bei dem jetzigen Standpunkte der Musik möchte es für Manchen häufig schwierig sein aus vielen Stimmen diejenigen herauszufinden, welche er als einem solchen geschlossenen Ganzen zugehörig zu betrachten habe. Daher in dieser Beziehung folgende Bemerkungen. Mehrstimmige Tonstücke wurden anfangs nur für den Gesang gesetzt,

grösstentheils zur Aufführung in der Kirche bestimmt. Nothwendigerweise also musste in den Singstimmen Melodie und Harmonie und überhaupt Alles, was der Tonsetzer zu Gehöre bringen wollte, enthalten sein. Ward bei der Aufführung solcher Tonstücke die Orgel zu Hülfe genommen, so hatte der Organist entweder die einzelnen Singstimmen mit abzuspielen oder aber in Orgeltönen bloss die durch die Singstimmen gebildeten Harmonien zu Gehöre zu bringen. Letzt gedachte Aufgabe überschritt er noch nicht, wenn er sich einen *basso continuo* aufzeichnete, da dieser immer einer der Singstimmen, in welcher er, wenn auch mitunter nur verdeckt, enthalten war, entnommen sein musste. Wie nun die Gesamtheit der Singstimmen nicht allein ein melodisches sondern auch ein harmonisches Ganzes bildeten, so musste auch die damit zusammentreffende jedoch nur die Harmonien darstellende Orgelbegleitung, wenn anders sie vollständig sein sollte, gleichfalls ein harmonisches Ganzes bilden. Man hat nun eine Gesamtheit von Stimmen, welche zusammen ein vierstimmiges harmonisches Ganzes bilden, einen Chor genannt und man würde in dem eben bezeichneten Falle noch heutiges Tages einen Chor der Singstimmen und einen Chor der Orgelstimmen als vorhanden annehmen. Wenn man im Zimmer, wo der Gebrauch einer Orgel nicht zu Gebote stand, sich statt selbiger zur Begleitung der Singstimmen eines mehrstimmigen (polyphonischen) Instruments, als z. B. einer Theorbe, oder aber gleichzeitig mehrerer Instrumente bediente, so entstand dadurch keine wesentliche Veränderung, indem von solchen mehrstimmigen Instrumente oder von den mehreren Instrumenten der Chor der begleitenden Stimmen geliefert ward. War ein Tonstück bloss für Instrumente geschrieben, so bildeten natürlich die solches ausführenden Instrumente, wie sonst die Singstimmen, ihren Chor. Mit der Oper ward zugleich die Monodie, der Sologesang, eingeführt; man liess eine Melodie von einer Menschenstimme vortragen. Man gab einem solchen Sologesange ein oder mehrere Instrumente bei, wodurch die für die Singstimme bestimmten Harmonien

zu Gehöre gebracht wurden. Dieses geschah mehr oder minder vollständig, je nachdem man mehr oder weniger begleitende Stimmen durch Instrumente ausführen liess, Letzteres z. B., wenn (wie schon oben gedacht worden) man dem Sänger im Recitative nur einen s. g. trockenen Bass beigab, Ersteres auf gar mannigfache Weise. Man konnte z. B. einem einzigen auch nicht polyphonischen Instrumente eine s. g. brechende Stimme zutheilen, so dass dasselbe, wiewohl nicht gleichzeitig, alle zur Harmonie gehörigen Töne vortrug. Man konnte die Instrumente alle zur Harmonie gehörigen Töne angeben lassen —, wo sie denn unter sich schon einen vollständigen Chor bildeten —, oder man konnte ihnen nur diejenigen Töne übertragen, welche noch ausser der Singstimme zur vollen Harmonie erforderlich waren —, wo sie denn zusammen mit der Singstimme einen Chor bildeten —. Diesemnach hat unter den zu einem Chor vereinigten Stimmen die unterste Stimme die oben bezeichnete Rolle des ursprünglichen *basso continuo* zu übernehmen, insofern sie nicht etwa (fortwährend oder stellenweise) durch eine andere diesem Chore nicht angehörige Stimme vertreten wird, wo denn diese Stimme als dem Chore beigegeben zu betrachten ist. In irgend einer Stimme aber muss bei einem vollständigen vierstimmigen Satze diese Rolle beobachtet werden, wenn einer durch langjährigen Gebrauch entstandenen Regel der Kunst genügt und dadurch die Wirkung erzielt werden soll, welche die Befolgung dieser Regel mit sich führt.

Anmerkung. Diese Rolle wird von der Stimme des Basses noch nicht verlassen, wenn, was häufig geschieht, diese Stimme, indem sie in den einzelnen Tönen der in den übrigen Stimmen beibehaltenen Harmonie (als eine brechende Stimme) umherspringt —, was man einen figurirenden Bass nennt —, oder wenn ihr Verzierungsstöne beigegeben sind oder wenn diese Stimme, während die übrigen Stimmen dieselbe Harmonie beibehalten —, was man einen rollenden Bass nennt —, von einem Tone bis zu dessen Octaven durch sämtliche Töne der Leiter läuft. (S. z. B. die Ouvertüre zu Mozart's Entführung.)

§. 25.

Auf den Grund des bisher Vorgetragenen lassen sich nun für den vierstimmigen Satz folgende allgemeine Regeln aufstellen.

1.) Da vier Stimmen ausreichen, um die in der Leiter einer Tonart aufzufindenden Harmonien, sieben Dreiklänge und einen Vierklang, vollständig zu liefern, so hat der Componist darauf zu sehen, dass er in den vier Stimmen jede je zur Zeit beabsichtigte Harmonie möglichst vollständig und nicht mangelhaft darstelle. Wo kein Vierklang sondern nur ein Dreiklang zu Gehöre kommen soll, da muss ohnehin schon einer von den drei dazu gehörigen Tönen zugleich in zwei Stimmen vorkommen, insoweit nämlich nicht etwa die eine oder die andere Stimme harmoniefremde oder durchgehende Töne einzumischen beschäftigt ist. Nun aber könnte der Componist vier Stimmen so vertheilen, dass je zwei denselben Ton oder aber drei Stimmen denselben Ton vertragen und nur der vierten Stimme ein anderer Ton übrig bliebe, so dass dadurch eine nur zweistimmige also mangelhafte und zweifelhafte Harmonie geliefert würde. Es giebt Fälle, wo der Tonsetzer, um andere Fehler zu vermeiden oder irgend einen besonderen Zweck zu erreichen, alle vier Stimmen auf eine zweistimmige Harmonie zu beschränken sich veranlasst sieht. Darum aber richte er sein Tonstück so ein, dass darin solche Nothfälle, in welchen mittels des Gebrauchs einer zweistimmigen Harmonie andere Fehler beseitigt werden müssen, gar nicht oder doch möglichst selten vorkommen. Im Uebrigen lässt sich die Frage, welches Intervall einer Harmonie eher als ein anderes ausgelassen werden dürfe, nur dahin beantworten. Vorab muss ein Vierklang nothwendig zugleich den Grundton und die Septime enthalten, weil, sobald nur eines von diesen beiden Intervallen fehlt, die Absicht einen Vierklang bilden zu wollen nicht zu errathen steht; wohingegen aus einem Vierklange die Terz oder die Quinte oder

beide zugleich wegbleiben können, weil schon aus dem Grundtone und der Septime das Dasein des Vierklanges mit Gewissheit entnommen wird. Aus einem Dreiklange aber lässt man die Quinte lieber ausfallen als die Terz, indem freilich aus dem Grundtone und seiner Quinte sich von selbst ergibt, welcher Ton als Terz der Harmonie fehle; indessen in einem vierstimmigen Satze das Erklängen einer Quinte ohne andere Beigabe —, was man eine leere Quinte zu nennen pflegt —, dem Gehöre als etwas höchst Fremdartiges erscheint und überdiess vier Stimmen, welche zusammen nur eine leere Quinte gebildet haben, nicht ohne Octav- oder Quint-Parallen weiter zu führen sind. Dahingegen ist es an und für sich gleichgültig, wenn vier Stimmen nur das Intervall einer Terz bilden, ob, — was an sich ungewiss bleibt, wie man z. B. nicht wissen kann, ob zu c der Grundton a oder die Quinte g fehle —, der Grundton oder die Quinte ausgelassen sei.

2) Da eine Harmonie immer dieselbe bleibt, wenn auch die dazu gehörigen Töne nicht nahe, etwa innerhalb des Raumes einer Octave, wie z. B. $\overset{g}{e}$, neben einander sondern

weiter von einander entfernt, als z. B. $\overset{g}{\underset{c}{e}}$, liegen, so hat man

in der Lehre der Kunst einen Unterschied gemacht unter enger und zerstreuter Harmonie. Eine enge Harmonie nennt man es (ohne Rücksicht auf den Bass), wenn zwischen den drei obersten Stimmen nicht so viel Raum ist, dass zwischen je zwei Stimmen ein der Harmonie angehöriger Ton eingeschaltet werden könnte, wie z. B. in $\overset{g}{e}$ weder zwischen c und e noch zwischen e und g ein dem Dreiklange von c angehöriger Ton eingeschaltet werden könnte, wovon aber das Gegentheil in dem Zusammenklage $\overset{g}{\underset{c}{e}}$ eintreten würde. Ob

er nun sich einer engen oder aber einer zerstreuten Harmonie bedienen solle, darüber lässt sich dem Tonsetzer keine absolute Vorschrift geben. Oftmals ist ihm sogar durch die ihm zu Gebote stehenden Tonmittel die Wahl zwischen beiderlei Harmonien ganz abgeschnitten; allein es

a) verliert eine Harmonie jedenfalls am Wohlklange, wenn von den demselben Chore angehörigen Stimmen die zweite von der ersten oder die dritte von den beiden obersten Stimmen weit, etwa um mehr als zwei Octaven entfernt ist, da der Klang-Charakter —, in der Kunstsprache Tonfarbe oder Klangfarbe oder Französisch *timbre* genannt —, bei hohen und tiefen Tönen sehr verschieden ist. Wenn z. B. vier Stimmen gleichzeitig die Töne $\overset{=}{e}$, $\overset{=}{c}$, $\overset{=}{c}$ und $\overset{=}{G}$ zugetheilt wären, so würde (abgesehen von dem $\overset{=}{G}$ des Basses) der Klang des $\overset{=}{c}$ der dritten Stimme zu dumpf, der Klang des $\overset{=}{e}$ aber zu scharf sein, als dass der Zusammentritt so verschiedenartiger Elemente dem Gehöre zusagen könnte. Auf der anderen Seite

b) ist es unräthlich zwei Stimmen längere Zeit hindurch in dem kleinsten consonirenden Intervalle der Terz neben einander herschreiten zu lassen oder die Bewegung von drei Stimmen auf den Umfang einer Octave zu beschränken, indem dadurch dem Zuhörer das Verfolgen der einzelnen Stimmen erschwert und er oft verleitet wird zwei nahe benachbarte Stimmen mit einander zu verwechseln.

Dann

3) lässt sich schon in Beziehung auf harmonischen Wohlklang die Regel aufstellen, dass, wo nicht besondere Umstände das Gegentheil gebieten, der Tonsetzer lieber den Grundton eines Accords als dessen Quinte, lieber dessen Quinte als dessen grosse Terz, lieber dessen grosse Terz als die Septime des Hauptvierklanges und lieber diese als einen hinzutretenden harmoniefremden Ton zu verdoppeln habe. Bei dem harmoniefremden Tone erklärt sich dieses unmittelbar durch sich selbst. Was aber die grosse Terz und die Quinte

betrifft, so schlage man z. B. auf einem gut gestimmten Pianoforte den harten Dreiklang von d vierstimmig in folgenden drei Lagen $fis \overline{a} \overline{d} \overline{fis}$, $fis \overline{a} \overline{d} \overline{a}$ und $fis \overline{d} \overline{a} \overline{d}$ an. Bei dem Accorde $fis \overline{d} \overline{a} \overline{d}$, wo der Grundton des Dreiklangles verdoppelt ist, wird das Ohr nur einen vollkommenen, durch nichts beeinträchtigten harmonischen Wohlklang empfinden, welches bei dem Accorde $fis \overline{a} \overline{d} \overline{a}$ (mit verdoppelter Quinte) weniger und bei dem Accorde $fis \overline{a} \overline{d} \overline{fis}$ noch weniger der Fall ist. Diese Erscheinung hat ihren Grund wahrscheinlich in folgendem Umstande. Mit dem Erklängen eines jeden reinen Tones —, d. h. eines solchen, dessen Höhe oder Tiefe sofort als sicher und nicht als schwankend bestimmt dem Ohre erscheint —, werden zugleich oder vielmehr schnell darauf mehrere, solchem Ton gemissermaassen zugehörige, Töne, welche man daher auch Beitöne oder Mitklinger genannt hat, erregt, gewöhnlich nur so leise, dass das Ohr sie gar nicht oder kaum wahrnimmt, zuweilen jedoch, z. B. bei dem Klange einer grossen Glocke, sehr hörbar. Diese s. g. Beitöne sind (ausser einem Tone, welcher etwas niedriger als die kleine Septime des Haupttones ist) die Octave, die reine Quinte und die grosse Terz des Haupttones, welche alle mehrfach in mehreren Octaven wiederholt, neben dem Haupttone leise miterklingen. Wenn daher als eigentlicher Hauptton der Ton d erklingt, so erklingen auch als Beitöne die Töne d , fis und a , also eben die Töne, aus welchen der harte Dreiklang von d besteht, mehrfach leise in anderen Octaven zugleich mit. Schlage ich also z. B. auf dem Pianoforte die Töne d , fis und a an, so kann es dem reinen und klaren Erklängen der dadurch gebildeten harten Dreiklangsharmonie gar keinen Abbruch thun, wenn ich den Ton d , den Grundton solcher Harmonie, verdoppelt in mehreren Octaven anschlage, weil seine Beitöne a und fis keine anderen sind als eben diejenigen, welche ich in den anderen Stimmen angeschlagen habe. Dagegen liefert der Ton a als Beiton (ausser einem anderen a) die Töne cis und e , welche zu dem Tone fis freilich eine

reine Quinte und eine kleine Septime jedoch zu dem Tone *d* eine grosse Septime und eine grosse None (oder in der Umkehrung eine kleine Unter-Secunde und kleine Septime), also jedenfalls arge Dissonanzen bilden. Alsdann liefert der Ton *fis* als Nebentöne die Töne *ais* und *cis*, wovon ersterer weder mit *a* noch mit *d* und letzterer auch nicht mit *d* harmonisch zu einigen steht. Hieraus ergibt sich, dass die Verdoppelung des Grundtones *d* die dem harten Dreiklang angehörigen Haupttöne in Beutönen verdoppelt und selbige dermaassen verstärkt, dass darüber die in den Dreiklang von *d* nicht angehörigen Beutöne von *fis* und *a*, nämlich *ais*, *cis* und *e*, überhört und vor dem Gehöre unterdrückt werden; wohingegen diese drei Beutöne, wenn *fis* oder *a* als Hauptton verdoppelt wird, verdoppelt erregt, mithin dem Ohre vernehmbar werden und dadurch die Klarheit der Harmonie des harten Dreiklanges von *d* dem Gehöre verdunkeln.

Was hingegen die weichen Dreiklänge anlangt, deren drei Töne an sich schon einen dem Ohre minder zusagenden Zusammenklang erwirken als die drei Töne eines harten Dreiklanges, so folgt aus demjenigen, was vorstehend von den s. g. Beutönen gesagt worden, dass z. B. der Ton *d* die Beutöne *fis* und *a* habe, wovon das *a* dem weichen Dreiklange von *d* eigen ist das *fis* aber gegen das *f* solches Dreiklanges die härteste Dissonanz bildet; wohingegen der Ton *f* die Beutöne *a* und *c* hat, wovon ersterer hinwiederum dem weichen Dreiklange von *d* angehört letzterer aber als kleine Septime des Grundtones *d* gegen selbige eine weit erträglichere Dissonanz bildet als *fis* zu *f*. Darum ist bei weichen Dreiklängen die Verdoppelung der kleinen Terz dem Gehöre zusagender als die Verdoppelung des Grundtones, die Verdoppelung der Quinte hingegen bei ihnen noch weniger wohlklingend als bei den harten Dreiklängen; denn wenn man z. B. in dem weichen Dreiklange von *d* das *a* verdoppelt, so werden auch dessen Beutöne *cis* und *e* verdoppelt, welche beide sowohl gegen den Grundton *d* als gegen dessen kleine Terz *f* harte Dissonanzen bilden.

Anlangend endlich die Verdoppelung der Septime des Hauptvierklanges, so liefert z. B. der Ton *f* (solcher als Septime zu dem Vierklange von *g* betrachtet) die Beitöne *a* und *c*, welche gegen *g*, *h* und *d* gar arge Dissonanzen bilden.

Anmerkng. Der vorstehend von Verdoppelung der Stimmen gegebene Begriff passt, wie sich von selbst versteht, nur für den vierstimmigen Satz im engeren Sinne des Worts und nicht für den, freilich häufig vorkommenden Fall, wo der einer der vier Stimmen angehörige Ton entweder im Einklange oder in seiner Ober- oder Unter-Octave durch verschiedene Tonmittel fortwährend zwei- oder mehrfach zu Gehöre gebracht wird. Dieses betrachtet man nicht als eine Verdoppelung eines solcher Stimme zugetheilten Intervalls der Harmonie sondern nur als Verstärkung solcher Stimme. Wenn z. B. der Clavierspieler mit der linken Hand den Bass und zwar fortwährend in Octaven und dabei mit der rechten Hand die drei übrigen dem vierstimmigen Satze angehörigen Stimmen führt, so bleibt der Satz als vierstimmig zu betrachten; und wenn er bei einem solchen Verfahren die Töne *D*, *d*, *a*, *f*is und *a* anschlägt, so hat er, im Sinne der Kunstlehre, nicht den Grundton des harten Dreiklangles von *d* sondern nur dessen Quinte (*a*) verdoppelt.

Dann

4) führt es zu einer langweiligen Einförmigkeit, wenn man mehrere Harmonien nach einander in derselben Lage auftreten lässt, und Fig. III auf der beigegeführten Notentafel ergiebt, dass die in der Leiter enthaltene Reihenfolge der Töne von selbst schon zur Auffindung immer anders gelegener Dreiklänge führt. Es gilt dieses auch für den Fall, wo, während eine melodieführende Stimme sich fortbewegt, dieselbe Harmonie beibehalten wird. Geschieht dieses auf längere Zeit, etwa mehrere Tacte hindurch, so wird die Begleitung gewinnen oder vielmehr ihre Einförmigkeit verlieren, wenn man die Lage der beibehaltenen Harmonie wechselt, wozu es nur einer Veränderung des die Lage des Accords bestimmenden Basses bedarf.

Anlangend

5) die Frage, ob und wann man mehr oder minder oft einen Wechsel in der Harmonie eintreten oder die Stimmen von einer Harmonie zu einer anderen schreiten lassen solle —, was in der Kunstsprache moduliren genannt wird —, so

lässt sich selbige nicht absolut beantworten, da es zu sehr darauf ankommt, welche, etwa besondere Wirkung der Tonsetzer je zur Zeit hervorzubringen beabsichtigt, sondern nur vor den beiden Extremen warnen. Jede neue Harmonie bringt eine neue Empfindung hervor. Wenn eine Empfindung fortwährend schnell durch eine andere verdrängt wird, so kann man sich ihrer nicht gehörig bewusst werden, sie nicht gehörig geniessen. Soll man hingegen dieselbe Empfindung zu lange behalten, so wird man davon übersättigt und man sehnt sich nach einem Wechsel. Soll aber ein Wechsel der Harmonie eintreten, so ist es zweckmässig, dass er bemerkbar gemacht werde und nicht spurlos verschwinde. Darum

6) ist es nicht allein rathsam sondern auch allgemeiner Gebrauch den Harmoniewechsel durchschnittlich nur auf schwerer Zeit eintreten zu lassen, wo seine Einwirkung auf den Zuhörer durch den rhythmischen Accent verstärkt wird.

Durch schroffe Contraste, durch schnelles Vertauschen einer Empfindung mit einer ihr ganz fremdartigen und ihr gegenüberstehenden lässt sich oft eine gewaltige aber nie eine unmittelbar angenehme Wirkung hervorbringen, und wie dem Auge das Ineinanderschwimmen der Farben im Regenbogen gefällt, so sagt es auch dem Ohre zu, wenn das Vorhandene erst allmählig nüancirt in ein Neues übergeleitet wird. Deshalb (und weil der Zuhörer dem Gange der einzelnen Stimmen zu folgen um so weniger im Stande ist, je mehr sich von ihnen gleichzeitig bewegen) ist die allgemeine Regel wohl begründet, dass

7) man den Harmoniewechsel nur gebunden, nämlich so auftreten lassen solle, dass von der letzten Harmonie wenigstens ein Ton für die folgende Harmonie beibehalten bleibe,

wie z. B. in dem Harmonieschritte $f - e$ ein Ton, in $f - e$
 $a - g$ $a - a$
 $c - c$ $c - c$
 zwei Töne beibehalten werden. Auch

8) Das lässt sich im Allgemeinen vorschreiben, dass der Tonsetzer in Stimmen, welche eigentlich nur zur Begleitung

dienen sollen, nicht zu häufig leiterfremde Töne als Durchgänge einschieben möge, indem dadurch die Zahl der gebrauchten Dissonanzen vergrößert und zugleich der Gang der Harmonie unklar gemacht wird. Wohl aber

9) hebt Reichhaltigkeit der Harmonie den Reiz eines Tonstücks. Und wie bei einer schreitenden Bewegung der drei einen Dreiklang bildenden Stimmen (siehe die ersten sechs Harmonieen in Fig. III) von selbst schon ein Wechsel zwischen harten und weichen Dreiklängen eintritt, auch in den drei weichen Dreiklängen einer Tonart, deren sämtliche sieben Töne eben wohl enthalten sind, als in den ihr angehörigen drei harten Dreiklängen, so ist der Wechsel zwischen harten und weichen Dreiklängen, dessen Bewerkstelligung ohnehin gar keinen Schwierigkeiten unterliegt, dem Tonsetzer jedenfalls anzuempfehlen. Was Armseligkeit der Harmonie wirke, davon kann man sich am Besten überzeugen, wenn man Alltagstänze, als Walzer, Eccossaisen und Anglaisen aus einer früheren Zeit, in welcher (anders als jetzt) dergleichen gewöhnlich nur von den schwächsten Tonsetzern componirt wurden, aufspielen hört. Die ununterbrochene Wiederkehr derselben einfachen Melodie ist nicht so langweilig, als die Beschränkung der Harmonie, — gewöhnlich auf die Dreiklänge der Tonika und der Dominante —. Was

10) die Frage betrifft, ob die bloss als Träger der Harmonie auftretenden, mithin nicht melodieführenden, Stimmen sich mehr schreitend oder springend bewegen sollen, so beantwortet sich selbige in Beziehung auf den Bass schon aus der demselben herkömmlich zugetheilten Rolle. In den übrigen Stimmen (brechende Stimmen, wie sich von selbst versteht, ausgenommen) verdient im Allgemeinen die schreitende Bewegung vor der springenden empfohlen zu werden, indem bei ersterer das Ohr dem Gange jeder einzelnen Stimme leichter folgen kann, zugleich aber die begleitende Stimme den Charakter einer melodieführenden annimmt, mithin gewinnt, während umgekehrt eine melodieführende Stimme durch springende Bewegung verliert. Wenn die begleitenden

Stimmen auf solche Weise den Charakter von melodieführenden gewinnen, so pflegt man dieses als etwas Vortheilhaftes durch den Ausdruck Stimmenfluss (NB. welcher natürlich auch in mehreren sich einander zugleich begleitenden melodieführenden Stimmen vorwalten kann) zu bezeichnen. Besonders wird aber der s. g. Stimmenfluss beeinträchtigt, wenn eine begleitende Stimme einen leiterfremden Ton mittels springender Bewegung ergreift. Jede Stimme nämlich bewegt sich in der in Fig. I und II dargestellten Reihe Guido'scher oder neuer Tetrachorde, deren je zwei die Leiter einer Tonart bilden. Jede Leiter enthält auf zwei Stellen ein *Mi-Fa*. Der Uebergang in die Leiter einer anderen Tonart wird nur durch Einführung eines neuen *Mi-Fa* bewerkstelligt. Ein neues *Mi-Fa* erhält man dadurch, dass man entweder, aufwärts schreitend, einen Ton, welcher gegen den nächst unter ihm liegenden Ton eine grosse Stufe bildete, erniedrigt, so dass er gegen solchen Ton nunmehr eine kleine Stufe bildet (dass man also z. B. in der Leiter der Tonart C den Ton *a* statt zu *h* vielmehr zu dem gegen *a* nur eine kleine Stufe bildenden Tone *b* schreiten lässt), oder aber, dass man, abwärts schreitend, einen Ton, welcher gegen den nächst über ihm liegenden eine grosse Stufe bildete, erhöht, so dass er gegen solchen Ton nunmehr eine kleine Stufe bildet (dass man also z. B. in der Leiter der Tonart C den Ton *g* statt zu *f* vielmehr zu dem, gegen *g* eine kleine Stufe bildenden, Tone *gis* schreiten lässt). In der Guidoschen Tetrachordenreihe wird sowohl ein *Fa* als ein *Mi* nur mittels schreitender Bewegung gefunden. In dem eben gegebenen ersten Beispielsfalle wird der Ton *a* (welcher vorher weder ein *Mi* noch ein *Fa* bildete), wiewohl er selbst weder erhöht noch erniedrigt worden, nur dadurch zu einem *Mi*, dass man auf ihn statt *h* vielmehr *b* folgen lässt, und in dem zweiten Beispielsfalle wird der Ton *g* (welcher vorher weder ein *Mi* noch ein *Fa* bildete), wenn gleich selbst weder erhöht noch erniedrigt, nur dadurch zu einem *Fa*, dass man auf ihn statt des Tones *f* vielmehr den Ton *fis* folgen lässt.

Es wird also in der Guidoschen Tetrachordenreihe ein *Mi-Fa* nur in der Weise eingeführt, dass ein schon erschienener Ton durch den Eintritt eines benachbarten Tones eine neue Bedeutung erhält (dass er, was er vorher nicht war, ein *Mi* oder ein *Fa* wird). Guido hatte offenbar den von ihm neu eingeführten Ton *b* nicht als einen s. g. Nebenton von *h*, sondern als einen selbstständigen neuen Ton, welcher (ganz abgesehen von dem Verhältnisse, in welchem er bezüglich der Höhe oder Tiefe zu dem Tone *h* stehe) gegen den Ton *a* eine kleine Stufe bilden sollte, betrachtet. Nach Guido aber hatte man die s. g. chromatischen Töne nicht mittels einer Fortsetzung der Guidoschen Tetrachordenreihe gefunden, sondern, jeden der natürlichen Töne als einen Hauptton betrachtend, nach und nach jedem derselben zwei durch seine Erhöhung oder Erniedrigung entstehende Töne als Nebentöne beigegeben, welche als seine Stellvertreter betrachtet wurden. Dieser Ansicht der Sache war es offenbar gemäss, dass man in einer Stimme leiterfremde Töne auf noch zwei anderen Wegen, als solches in der Guidoschen Tetrachordenreihe geschieht, auftreten, nämlich entweder eine Stimme in einen Nebenton eines leitereigenen Haupttones oder auch in den Hauptton eines leitereigenen Nebentones springen, oder aber ohne Sprung eine gleiche Vertauschung zwischen Haupt- und Nebentöne eintreten liess, und zwar Letzteres wiederum auf zweifache Weise, indem man entweder mit dem schon erklingenden leitereigenen Haupt- oder Nebentöne zur Stelle eine chromatische Umwandlung vornahm oder aber statt desjenigen leitereigenen Haupt- oder Nebentones, welcher in der Reihe eben hätte folgen müssen, dessen chromatisch veränderten Haupt- oder Nebenton folgen liess. Machen wir uns dieses in Beispielen anschaulicher.

Einführung eines leiterfremden Tones in schreitender Bewegung geschieht

1) in der in Fig. I und II verlängerten Reihe Guidoscher Tetrachorde

a) aufwärtsschreitend, indem man auf *a* statt des leitereigenen gewesenen Tones *h* den leiterfremden Ton *b* folgen lässt,

b) abwärtsschreitend, indem man auf *g* statt des leitereigenen gewesenen Tones *f* den leiterfremden Ton *fis* folgen lässt,

2) in der heutigen Musik

a) in beiderlei Weise, als vorstehend in Nr. 1 a und b angegeben worden,

b) mittels chromatischer Veränderung oder Verwandlung eines in leitereigener Gestalt schon eingetretenen Tones,

aa) aufwärtsschreitend, indem man ein schon eingetretenes leitereigenes *f* zu einem leiterfremden *fis* oder ein schon eingetretenes leitereigenes *ges* zu einem leiterfremden *g* erhöht,

bb) abwärtsschreitend, indem man ein schon eingetretenes leitereigenes *fis* zu einem leiterfremden *f* oder ein schon eingetretenes leitereigenes *g* zu einem leiterfremden *ges* erniedrigt,

c) mittels chromatischer Veränderung eines noch nicht eingetretenen Tones,

aa) aufwärtsschreitend, indem man auf *e* statt des leitereigenen gewesenen *f* den leiterfremden Ton *fis* oder auf *a* statt des leitereigenen gewesenen *b* den leiterfremden Ton *h* folgen lässt,

bb) abwärtsschreitend, indem man auf *e* statt des leitereigenen gewesenen *dis* den leiterfremden Ton *d* oder auf *c* statt des leitereigenen gewesenen *h* den leiterfremden Ton *b* folgen lässt.

Andere Arten der Einführung eines leiterfremden Tones mittels schreitender Bewegung giebt es nicht,

NB. da die Bewegung einer Stimme in dem Intervalle einer übermässigen Secunde nicht als schreitende, sondern nur als springende Bewegung zu betrachten steht, weil keine Leiter (ausgenommen die der s. g. weichen Tonart, wovon weiter unten die Rede sein wird) eine

Stufe von dem Umfange einer übermässigen Secunde enthält.

Unter diesen verschiedenen Arten einen leiterfremden Ton in einer Stimme ohne Sprung einzuführen verdienen offenbar die unter Nr. 1 a und b (sowie gleichfalls unter Nr. 2 a) gedachten den Vorzug, weil schon in den beiden Tönen, welche ein Stimmenschritt enthält, selbst ein *Mi-Fa* (oder *Fa-Mi*) oder, wie man es sonst nennt, ein Einschnitt, also gewiss einer von den beiden in einer Leiter enthaltenen Einschnitten, vollkommen dargestellt wird. Diesen Vorthail gewähren die beiden anderen unter Nr. 2 b und c gedachten Arten nicht. Sie führen nur zu der Vermuthung, dass der chromatisch erhöhte Ton ein *Mi* und der chromatisch erniedrigte Ton ein *Fa* sein werde, weil eine Leiter nur grosse und kleine aber keine übermässigen Stufen hat, mithin in einer Leiter neben einem leitereigenen *f* nicht ein leitereigenes *gis* und neben einem leitereigenen *g* nicht ein leitereigenes *fes* bestehen kann, weil also, wenn ein leiterfremdes *fis* an die Stelle eines leitereigenen *f* getreten ist, zu vermuthen steht, dass solches *fis* ein *Mi* zu einem, bis dahin wenigstens leitereigen gewesenem, *g* sein solle, und weil, aus gleichen Gründen, wenn ein leiterfremdes *ges* an die Stelle eines leitereigenen *g* getreten ist, zu vermuthen steht, dass solches *ges* ein *Fa* zu einem, bis dahin wenigstens leitereigen gewesenem, *f* sein solle. Diese Vermuthung aber stellt sich als irrig heraus, sobald gleichzeitig mit dem gemachten Stimmenschritte oder unmittelbar darauf noch ein anderer leiterfremder Ton eingeführt wird; denn es ist z. B. ein statt *f* eingeführtes leiterfremdes *fis* kein *Mi*, wenn mit dem *fis* oder unmittelbar nach demselben auch ein leiterfremdes *gis* eingeführt wird.

Jedenfalls aber hat die unter Nr. 2 b gedachte Art vor der unter Nr. 2 c gedachten den Vorzug, dass, wenn z. B. das Ohr unmittelbar vor dem leiterfremden *fis* das leitereigene *f* vernommen hat, dadurch die Ueberzeugung, dass *fis* wirklich leiterfremd sei, über allen etwaigen Zweifel erhoben wird.

Wenn aber eine Stimme von dem als leitereigen bereits erkannten Tone *h* zu dem Tone *fis* springt, so ist aus dieser Tonfolge an und für sich noch gar nicht zu entnehmen und nicht einst zu vermuthen, ob das *fis* leitereigen oder leiterfremd, ob es ein *Mi* (zu *g*) oder ein *Fa* (zu *eis*) oder keines von beiden sei.

Weshalb denn —, und da ein *Mi-Fa* nur zwei Tonarten, einer Tonart als Haupt-*Mi-Fa* und einer anderen als Neben-*Mi-Fa* —, angehören kann,

der Componist seine Wahl unter den vorstehend gedachten fünf verschiedenen Arten der Führung einer Stimme zu einem leiterfremden Tone (in springender Bewegung und in vier Arten schreitender Bewegung) nach der Absicht dem Gehöre die ergriffene neue Tonart sofort minder oder mehr erkennbar zu machen abzumessen haben wird.

Ferner

11) führe man eine Stimme nicht zu einem Tone, welcher in einer anderen Stimme in einer anderen Gestaltung noch gehört wird oder unmittelbar vorher gehört worden, d. h. nicht zu einem Nebentone eines in einer anderen Stimme vorkommenden Haupttones und nicht zu dem Haupttone eines in einer anderen Stimme vorkommenden Nebentones. Man führe also z. B. eine Stimme nicht zu *fis* und nicht zu *fes*, während in einer anderen Stimme und nicht zugleich in ihr selbst *f* gehört wird oder unmittelbar vorher gehört worden, und man führe sie nicht zu *f*, während in einer anderen Stimme und nicht zugleich in ihr selbst *fis* oder *fes* gehört wird oder unmittelbar vorher gehört worden, weil dieses dem Gehöre höchst befremdend sein würde, welches eine chromatische Veränderung eines Tones nur in derjenigen Stimme gewärtigt, in welcher dieser Ton in anderer Gestaltung eben vorkommt und in welcher solche chromatische Veränderung desselben so leicht und sogar ohne eigentliche Stimmenbewegung bewerkstelligt werden kann. Einen Verstoss wider diese in der Lehre der Kunst schon längst aufgestellt gewesene Regel nennt

man einen Querstand. Die durch solchen Ausdruck bezeichnete Sünde wird aber nicht begangen, wenn der Ton, welcher in einer Stimme in chromatisch veränderter Gestalt gebraucht werden soll, auch in dieser schon in eben der Gestalt, als es in einer anderen Stimme der Fall war, vorkommt. Wenn z. B. in zwei Stimmen zugleich der Ton *f* vorkommt und in einer solcher Stimmen das *f* zu *fis* erhöht wird, während die andere Stimme zu einem anderen Ton als zu *fis* schreitet, so ist dieses kein Querstand. Eben wenig gilt die hier fragliche Regel für den Fall, wo der chromatisch veränderte Ton als bloße Verzierungsnote gebraucht wird. Wenn z. B. eine Stimme den Ton *b* eine andere aber den Ton *d* hält, so kann letztere, falls sie zu *c* abwärts schreiten wollte, vor dem *c* ein *h* als eine bloße Verzierung des folgenden *c* einschalten. Oder gesetzt, es sollte, während eine Stimme den Ton *b* hielte, in einer anderen ein Triller auf dem Tone *cis* ausgeführt werden, so dürfte man in dem Nachschlage zu dem Triller den Ton *h* gebrauchen (oder vielmehr man könnte, da hier *cis* im Triller der Hauptton ist, in Folge des vom Triller oben gegebenen Begriffs nur *h* oder *his* aber nicht *b* zum Nachschlage gebrauchen). Es ist diese Ausnahme von der Regel mit der oben aufgestellten Ansicht, wonach alle Verzierungstöne nur als Zubehör ihres Haupttones und daher als für sich gar keine eigene Harmonie erheischend betrachtet werden, übereinstimmend.

Ferner

12) ist es unvorthailhaft (wiewohl in der bisherigen Theorie nicht verboten) einer sich bewegenden Stimme in der nächst folgenden Harmonie dasselbe Intervall (den Grundton oder die Terz oder die Quinte oder die Septime) zuzutheilen, welches ihr in der letzten Harmonie zugetheilt gewesen ist. Es

bewegt sich z. B. in der Harmonienfolge $\begin{array}{c} \overline{c} - \overline{g} \\ a - e \\ f - e \\ c - c \end{array}$ (der harten Dreiklänge von *f* und von *c*) das $\overline{c}$ der obersten Stimme,

welches Quinte des Grundtones f war, zu $\overline{g}$; es springt also in die Quinte des c , des Grundtones der zweiten Harmonie. Ebenfalls ergreift die zweite Stimme, welche in a die Terz des Grundtones f gehalten hatte, in dem $\overline{e}$, zu welchem sie sich bewegt, die Terz des Grundtones c . Einem kunstgeübten Ohre wird eine solche Stimmenführung nicht zusagen, wovon der nächste Grund wohl der ist, dass diese Stimmenführung, wodurch eine Stimme (und sogar noch eine andere) bei der Harmoniebildung dieselbe Rolle behält, sich als einförmig herausstellt, wohingegen in derjenigen Harmonienfolge, welche in Fig. III. dargestellt und durch die Leiter selbst als die natürlichste bedingt ist, jede Stimme bei jeder Veränderung der Harmonie gegen jede der übrigen Stimmen ihre Rolle in der Harmoniebildung wechselt. Freilich würde der in dem Beispielsfalle gerügte Uebelstand nur in einer Stimme eintreten und somit gemildert werden, wenn man die zweite Stimme statt von a zu $\overline{e}$ steigen vielmehr zu g abwärts schreiten lassen wollte; allein auch dieses würde dem Gehöre gewiss nicht so zusagen als die einfache Harmonienfolge

$\overline{c} - \overline{c}$
 $a - g$
 $f - e$
 $c - c$

nienfolge $\overline{c} - \overline{c}$, in welcher jede Stimme die Rolle wechselt.

Es leidet aber

13) die in dem gegebenen Beispiele enthaltene Stimmenführung auch noch in der Hinsicht an einem Mangel, dass darin eine Stimme über einen der nächsten Harmonie angehörigen Ton, a über das der zweiten Harmonie angehörige $\overline{c}$ und $\overline{c}$ über das der zweiten Harmonie angehörige $\overline{e}$, hinauspringt. Es klingt immer befremdlich, wenn eine Stimme über einen der folgenden Harmonie angehörigen Ton hinauspringt; auch wird dadurch dem Stimmenflusse besonderer Abbruch gethan und dem Ohre das Verfolgen des Ganges der springenden Stimme erschwert.

Anmerkung. Wenn eine Stimme um eine reine Quarte aufwärts von einem leitereigenen und einem Dreiklange angehörigen-Tone zu einem

anderen derartigen Tone springt, so muss, wenn anders die eben aufgestellte Regel befolgt werden soll, der neu ergriffene Ton als Grundton derselben Harmonie auftreten, zu welcher der eben verlassene Ton als Quinte gehört hatte. Wenn z. B. eine Stimme von g zu $\bar{c}$ schreitet —, welches $\bar{c}$ nur entweder Grundton des Dreiklangles von c oder aber Terz des Dreiklangles von a oder von as oder endlich Quinte des Dreiklangles von f oder von fis sein kann —, so darf dieses $\bar{c}$ nur als Grundton des Dreiklangles $c\ e\ g$ oder $c\ es\ g$ auftreten, weil die fragliche Stimme über ein a , welches als Grundton des Dreiklangles $a\ c\ e$ oder $a\ c\ es$ oder als Terz des Dreiklangles $f\ a\ c$ oder $fis\ a\ c$ gelten könnte, so wie über ein as , welches als Grundton des Dreiklangles $as\ c\ es$ und als Terz des Dreiklangles $f\ as\ c$ gelten könnte, hinweg gesprungen ist.

Wo hingegen, wenn unter gleichen Umständen eine Stimme um eine reine Quarte abwärts springt, umgekehrt der neu ergriffene Ton Quinte derjenigen Harmonie sein muss, welcher der verlassene Ton als Grundton angehört hatte. Nehmen wir als Beispiel den Sprung einer Stimme von g zu d . Das d würde als Grundton und als Terz gedacht immer den Ton f oder fis zu sich nehmen. Die fragliche Stimme aber springt über f und fis hinweg. Tritt hingegen das d als Quinte des Dreiklangles $g\ h\ d$ oder $g\ b\ d$ auf, so ist von der fraglichen Stimme weder ein b noch ein h übersprungen.

Wenn mitunter auch gute Tonsetzer sich an diese Regel nicht gebunden haben, so ist voranzusetzen und durchschnittlich auch wohl nachzuweisen, dass sie dabei mit Bewusstsein einen besonderen Zweck im Auge gehabt haben.

Noch mehr wird der Stimmenfluss beeinträchtigt und noch mehr dem Ohre das Verfolgen des Ganges der springenden Stimme erschwert, wenn

14) eine höhere Stimme sich unter eine tiefere hinab oder eine tiefere Stimme sich über eine höhere hinauf bewegt

oder beides zugleich geschieht (als z. B. in $\bar{c} - \bar{g}$ oder $\bar{c} - \bar{g}$ oder $\bar{c} - \bar{c}$ oder $\bar{c} - \bar{g}$ oder $a - e$ oder $a - e$, welches man ein Durchkreuzen der Stimmen nennt.

Alsdann

15) ist die Bewegung zweier Stimmen in Octav-Parallelen und in Quint-Parallelen in der bisherigen Theorie als untaug-

liche Stimmenführung verboten gewesen und es lässt sich dieses Verbot (wenngleich der dafür in den Lehrbüchern gewöhnlich angegebene Grund*) wenig Gewicht haben möchte) wohl rechtfertigen. Was nämlich die Octav-Parallelen anlangt, so wird durch selbige —, indem es für die Harmonie ganz gleich ist, ob man ein einer Stimme angehöriges Intervall in einer anderen Stimme mittels des Einklages oder der Octave verdoppelt —, dem Satze eine Stimme entzogen. Es wird aus einem vierstimmigen Satze ein dreistimmiger und das Ohr erkennt nur drei Stimmen, und zwar eine derselben (auch in der Octave) nicht verdoppelt sondern nur verstärkt. Hält aber das Ohr trotz der Octav-Parallelen ununterbrochen den Gang von vier selbstständigen Stimmen fest, so kann demselben ein anderer Uebelstand nicht unbemerkt bleiben, nämlich der, dass zwei in Octav-Parallelen sich bewegende Stimmen fortwährend diejenigen bleiben, durch welche ein den auftretenden Harmonien angehöriges Intervall verdoppelt

wird. So z. B. in der Harmonienfolge

$$\begin{array}{c} \overline{a} - \overline{h} - \overline{c} \\ \overline{d} - \overline{d} - \overline{e} \\ a - h - c \\ fis - g - g \end{array}$$

wechselt

freilich die erste und die dritte Stimme ihre Rolle, da jede derselben in der ersten Harmonie die Quinte des Dreiklages von *d*, in der zweiten Harmonie die Terz des Dreiklages von *g* und in der dritten den Grundton des Dreiklages von *c* liefert —, was (s. oben die Regel Nr. 12) zu loben sein würde, wenn entweder die erste oder die dritte Stimme gar nicht vorhanden wäre —; allein es wird dem Ohre dadurch eine Einförmigkeit bemerkbar, dass der Act der Verdoppelung eines der Harmonie angehörigen Intervalls fortwährend durch dieselben zwei Stimmen bewerkstelligt wird, wie denn in dem gegebenen Beispiele zuerst die Verdoppelung der Quinte, dann die der Terz und dann die des Grundtones fortwährend nur

*) Nämlich der, dass dem Gehöre die unmittelbare Folge von zwei vollkommenen Consonanzen unangenehm sei.

der ersten und der dritten Stimme übertragen ist. Wohin-

gegen in der Harmonienfolge $\begin{array}{c} \underline{a} - \underline{g} - \underline{g} \\ \underline{d} - \underline{d} - \underline{e} \end{array}$ zuerst die Quinte,

$\begin{array}{c} \underline{a} - \underline{h} - \underline{c} \\ \underline{fis} - \underline{g} - \underline{e} \end{array}$

dann der Grundton und dann die Terz verdoppelt die Verdoppelung aber immer durch zwei andere Stimmen, nämlich zuerst durch die oberste und dritte, dann durch die oberste und vierte und dann durch die zweite und vierte Stimme bewerkstelligt wird.

Dem Gebrauche der Quint-Parallelen —, und zwar nicht aller sondern nur der parallelen Fortschreitung von zwei Stimmen in dem Intervalle der reinen Quinte —, steht der Umstand entgegen, dass, wenn beide Stimmen (was der gewöhnlichere Fall ist) einem Dreiklange oder einem Hauptvierklange angehören, die untere solcher beiden Stimmen nur den Grundton und die obere nur die Quinte eines Dreiklanges liefern kann, so dass das, was oben in der Regel Nr. 12 als eine Einförmigkeit und daher als ein Uebelstand erkannt worden, bei Quint-Parallelen sogar zugleich in zwei Stimmen und obendrein noch in denselben zwei Stimmen forwährend

$\begin{array}{c} \underline{c} - \underline{d} - \underline{e} \\ \underline{f} - \underline{g} - \underline{a} \end{array}$ vorkommt. In $\underline{f} - \underline{g} - \underline{a}$ kann die untere Stimme nur die Grundtöne und die obere nur die Quinten der drei Dreiklänge von f , von g und von a liefern sollen, da jeder Dreiklang (ausser dem verminderten) in erster Lage eine reine Quinte und zwar eine nur ihm und keinem anderen Dreiklange angehörige reine Quinte enthält. Noch ärger würde diese Einförmigkeit hervortreten in einem dreistimmigen Satze, welcher sich nur in Dreiklängen bewegte; denn in Folge der Quint-Parallelen würde auch die dritte Stimme immer dieselbe Rolle fortzuspielen genöthigt werden; sie würde fortwährend die Terz eines Dreiklanges liefern müssen.

Die eben gerügten Uebelstände verschwinden aber mehr oder minder, wenn zwei Stimmen sich nicht in reinen Quinten sondern in falschen (verminderten) oder abwechselnd in

reinen und falschen Quinten bewegen. Der erstgedachte Fall (welcher jedoch immer den Gebrauch eines leiterfremden

Tones erfordert) läge z. B. in der Harmonienfolge

$$\overline{f} - \overline{e}$$

$$d - \overline{cis}$$

$$h - \overline{ais}$$

$$f - \overline{fis}$$

in welcher die oberste und die dritte Stimme in $\overline{f}$ und $\overline{e}$

$$h \quad \overline{ais}$$

zwei falsche Quinten gegen einander bilden. In der ersten Harmonie war das $\overline{f}$ der obersten Stimme die Quinte des verminderten Dreiklangles von h , in der zweiten Harmonie ist das $\overline{e}$ der obersten Stimme die Septime des Hauptvierklangles von $\overline{fis}$. Was aber die dritte Stimme anlangt, welche in der ersten Harmonie den Grundton des Dreiklangles von h lieferte, so schreitet sie in der zweiten Harmonie in $\overline{ais}$, also in die Terz des Dreiklangles oder des Hauptvierklangles von $\overline{fis}$. Ein Fall hingegen, wo eine falsche Quinte auf eine reine

$$e - d$$

$$a - \overline{gis}$$

$$\overline{cis} - e$$

$$A - H$$

folgt, würde z. B. in der Harmonienfolge

sein, wo die beiden obersten Stimmen gegen einander zuerst eine reine und dann eine falsche Quinte bilden. Diese Harmonienfolge ist in der bisherigen Lehre der Kunst bald verboten, bald für gänzlich tadelfrei, bald für zulässig aber doch mangelhaft erkannt. Empfehlenswerth ist sie keinesfalls; denn wenn auch eine reine und eine falsche Quinte in unmittelbarer Beziehung auf den Zusammenklang eine verschiedenartige Wirkung auf das Gehör haben, so ist doch in einer falschen Quinte so gut als in einer reinen der unterste Ton der Grundton und der oberste die Quinte eines Dreiklangles; weshalb denn die in Frage stehende Folge sich da am Besten macht, wo die falsche Quinte einem Vierklange angehört, was

$$\overline{e} - \overline{d}$$

$$a - \overline{gis}$$

$$\overline{cis} - e$$

$$A - H$$

in dem oben gegebenen Beispiele

der Fall ist, wo

die beiden obersten Stimmen $\overline{e}$ und a die Quinte und den Grundton des Dreiklangles von a , dann aber die beiden obersten Stimmen $\overline{d}$ und gis die Septime und die Terz des Vierklangles von e liefern. Uebrigens lässt sich diese Harmonienfolge aus den der Leiter einer Tonart angehörigen Tönen ohne Ausweichung herstellen, jedoch da die Tonleiter sechs reine Quinten und eine falsche Quinte hat, nur mit dieser

einen falschen Quinte. In der Harmonienfolge

$\overline{g}$	—	$\overline{f}$	—	$\overline{e}$
$\overline{c}$	—	h	—	a
e	—	d	—	c
G	—	H	—	c

liegt die falsche Quinte h in der Mitte und es geht ihr die reine Quinte $\overline{g}$ voran, so wie ihr die reine Quinte $\overline{e}$ nachfolgt.

Gegen Quart-Parallelen ist in der bisherigen Kunstlehre freilich nicht besonders geeifert worden; allein sie leiden eigentlich an denselben Mängeln, welche vorstehend in Quint-Parallelen befunden worden. Wenn nämlich zwei gegen einander das Intervall der Quarte bildende Stimmen einem Dreiklange angehören sollen, so liefert die obere Stimme immer nur den Grundton und die untere Stimme immer nur die Quinte eines Dreiklangles. In Quart-Parallelen also behält jede der beiden Stimmen die ihr bezüglich der Harmonie zugetheilte Rolle unverändert bei, und es kann daher (eben wie bei Quint-Parallelen) in einem dreistimmigen Satze die dritte Stimme auch fortwährend nur die Terz des Dreiklangles liefern. Bei guten Meistern findet man auch Quart-Parallelen nur selten gebraucht, am Häufigsten aber im Claviersachen, in welchen (um die Vieltönigkeit des Instruments zu benutzen) man oft willkürlich mehr als vier Töne zugleich erklingen lässt und dann in einer Folge von Sext-Parallelen dem untersten Ton jeder Sexte seine Ober-Terz beigiebt, so dass

$\overline{e} — \overline{d} — \overline{c}$

z. B. aus den Sext-Parallelen $g — f — c$ die Harmonienfolgen

$$\overline{e} - \overline{d} - \overline{c}$$

$$h - a - g$$
 entstehen, in welchen fortwährend die oberste

$$g - f - e$$

Stimme den Grundton, die zweite die Quinte und die dritte die Terz eines Dreiklangles liefert und die oberste Stimme mit der zweiten in Quart-Parallelen fortschreitet. Dergleichen wird natürlich bei schneller Bewegung weniger anstössig; allein es liefern solche drei Stimmen doch weiter nichts als eben diejenige einförmige Harmonienfolge, auf welche man gleich bei der ersten Entstehung unserer Harmonie (in den *faux bourdons*) verfallen war.

Was alsdann die Terz- und Sext-Parallelen anlangt, so steht ihrem Gebrauche das, was den Quint- und Quart-Parallelen oben zum Vorwurfe gemacht worden, nicht im Wege. Ein jeder Dreiklang nämlich enthält (in erster Lage) nur eine Quinte und (in zweiter und dritter Lage) nur eine Quarte, wohl aber enthält er (in erster Lage) zwei Terzen (eine grosse und eine kleine oder eine kleine und eine grosse oder zwei kleine.) Wenn daher zwei Stimmen sich in Terz-Parallelen bewegen, so bleibt es bezüglich jeder von beiden zweifelhaft, was für ein Intervall eines Dreiklangles sie liefern wolle; denn in einer grossen Terz kann der obere Ton die Terz oder die Quinte, nicht aber der Grundton eines Dreiklangles sein. Z. B. in *a* kann *a* die Terz des Dreiklangles von *f* und die Quinte des Dreiklangles von *d*, nicht aber (weil solches durch den unteren Ton *f* wiederlegt wird) Grundton des Dreiklangles von *a* sein. Dahingegen kann der untere Ton *f* Grundton des Dreiklangles von *f*, Terz des Dreiklangles von *d*, nicht aber (weil der Ton *a* solches unmöglich macht) Quinte des Dreiklangles von *h* sein. So hinwiederum kann in einer kleinen Terz, z. B. in *g*, das *g* Quinte des Dreiklangles von *c* und von *cis* auch Terz des Dreiklangles von *e*, nicht aber (weil das *e* der anderen Stimme im Wege steht) Grundton des Dreiklangles von *g* sein, und der untere Ton *e* kann

Terz des Dreiklangles von *c* und von *cis* so wie auch Grundton des Dreiklangles von *e*, nicht aber (weil das *g* der oberen Stimme entgegensteht) Quinte des Dreiklangles von *a* sein.

Anmerkung. Wo nicht bloss Dreiklänge sondern auch der Hauptvierklang gebraucht werden, da sind die kleinen Terzen noch mehrdeutiger als die grossen; denn es kann z. B. von *g* das *g* auch Septime und das *e*

e auch Quinte des Hauptvierklangles von *a* sein. Und dieses dürfte wohl das Einzige sein, was sich für ein nur einer älteren Kunstlehre angehöriges Verbot zwei grosse Terzen aufeinander folgen lassen —, sagen liesse.

Indessen lassen gute Meister nicht leicht den Bass mit einer der oberen Stimmen in Terz-Parallelen einherschreiten. Derartige Parallelen geben einem Satze an sich schon eine gewisse Flachheit und Unkräftigkeit im Klange. Der Grund davon liegt nahe. So lange nämlich eine der oberen Stimmen mit dem Basse in Terz-Parallelen fortschreitet, so lange kann auch ein Dreiklang nur in erster und zweiter niemals aber in dritter oder Quart-Sexten-Lage vorkommen.

Was endlich die Septimen - oder (was dasselbe ist, da eine Septime in ihrer Umkehrung zur Secunde wird), die Secunden-Parallelen anlangt, so wird durch deren Gebrauch (harmoniefremde Töne nämlich ausgeschieden also bei einer Folge von Hauptvierklängen) immer in der Hinsicht eine Einförmigkeit herbeigeführt, dass jede der beiden betreffenden Stimmen von der folgenden Harmonie dasselbe Intervall liefert, welches sie von der vorangegangenen geliefert hatte. In solcher Beziehung also würde diese Parallelen derselbe Vorwurf treffen, welcher oben den Quint- und Quart-Parallelen gemacht worden; allein bei den Septimen- oder Secunden-Parallelen kann der Tonsetzer durch die Führung der beiden anderen Stimmen, welche noch zwei andere in den Parallel-Stimmen nicht mitenthaltene Töne liefern, die eben gerügte Einförmigkeit einigermaassen verdecken, indem er jene beiden anderen Stimmen ihre Rollen tauschen lässt. In der Harmo-

nienfolge $\begin{array}{l} \overline{f} - \overline{es} \\ d - c \\ h - a \\ G - F \end{array}$ würde (abgesehen davon, dass die zweite

Stimme mit der vierten Quint-Parallelen machte) sowohl der zweiten Stimme, welche zu dem Vierklange von g die Quinte lieferte, als der dritten Stimme, welche dazu die Terz lieferte, dasselbe Intervall des Vierklanges von f verbleiben; in

der Harmonienfolge $\begin{array}{l} \overline{f} - \overline{es} \\ d - a \\ H - c \\ G - F \end{array}$ aber wechseln die zweite und

die dritte Stimme ihre Rollen (indem die zweite die Terz und die dritte die Quinte des Vierklanges von F ergreift.

Ebenso wechseln in $\begin{array}{l} \overline{g} - \overline{f} \\ \overline{f} - \overline{es} \\ d - a \\ H - c \end{array}$ in $\begin{array}{l} \overline{h} - \overline{c} \\ \overline{g} - \overline{f} \\ f - es \\ d - a \end{array}$ und in $\begin{array}{l} \overline{d} - \overline{a} \\ h - c \\ g - f \\ f - es \end{array}$ die

dritte und vierte, die erste und vierte, so wie die erste und zweite Stimme ihre Rollen.

Ueberhaupt wird bei dem Gebrauche von Parallelen eine Einförmigkeit der Stimmenführung leicht bemerkbar und um so langweiliger, je länger er fortgesetzt wird. Am Wenigsten ist dieses der Fall bei Terz-Parallelen, weit mehr aber schon bei Septimen- oder Secunden-Parallelen, in welcher zwei Stimmen fortwährend dasselbe und zwar dissonirende Intervall gegen einander bilden.

Anmerkung. Man hüte sich jedoch den hier besprochenen Septimen- oder Secunden-Parallelen diejenigen gleichzustellen, welche als harmo-

niefremde Durchgänge durch Anticipation oder Retardation entstehen. Z. B. in folgender Fortschreitung von zwei Stimmen $\begin{array}{l} a - g - g - f \\ f - f - es - d \end{array}$

sind keine Secunden-Parallelen, sondern nur die Terz-Parallelen $\begin{array}{l} a - g \\ f - es \end{array}$

und $\begin{array}{l} f \\ d \end{array}$ enthalten, indem bei dem ersten Schritte die untere Stimme auf dem Tone f und im zweiten Schritte die obere Stimme auf dem Tone g retardirt.

Alsdann

16) ist und bleibt Erregung von Klängen, welche dem Gehöre unmittelbar und an und für sich zusagen, immer der erste und allgemeine Zweck der Musik, wenngleich diese nach und nach zu ganz anderen Zwecken gebraucht und häufig gemissbraucht worden ist. Da, wo ein Tonsetzer das ununterbrochene Toben eines Sturmes, eines Gewitters, einer Schlacht oder das Innere eines am Rande der Verzweiflung stehenden Menschen darstellen und zu solchem Zwecke auch Harmonie benutzen will, da freilich kann er mit den einer Leiter eigenen Harmonien, deren jede, mehr oder minder dem Ohre wohlklingend ist, nicht ausreichen; da muss er harte Missklänge vorwalten lassen; allein, wie die Tonkunst eben wenig als jede andere der schönen Künste auch zu dergleichen Zwecken aus den Gränzen des Schönen gänzlich hinaustreten darf, so begründet der oben erwähnte allgemeine Zweck der Musik jedenfalls die Regel, dass der Tonsetzer da, wo er diesen erreichen will, sich dissonirender Intervalle (die, welche durch den Hauptvierklang gebildet werden und dem Ohre unter Umständen kaum bemerkbar werden, ausgenommen) und insonderheit harter Missklänge nicht zu häufig bedienen möge. Diese Regel leitet von selbst zu einer Erörterung desjenigen, was die bisherige Lehre der Tonkunst unter dem Ausdrucke Mehrdeutigkeit der Intervalle verstanden hat (und was man passender etwa Gleichklang der Intervalle nennen sollte). Nach Demjenigen nämlich, was bislang über die Bildung von Intervallen und drei- und vierstimmigen Harmonien gelehrt worden, hat und behält ein jedes Intervall und eine jede Harmonie nur die eine Bedeutung, welche durch die Notenschrift bekundet ist; allein es haben, in Folge der heutigen Stimmung der Tasteninstrumente, mehrere verschieden benannte und verschieden in der Notenschrift bezeichnete Töne gleiche Höhe, also, und weil sie durch gleiche Mittel hervor gebracht werden, auch gleichen Klang. Z. B. der Ton *dis* hat mit dem Tone *es* und mit dem Tone *feses*, der Ton *fis*

mit dem Tone *ges* (nämlich auf unseren Tasteninstrumenten) gleiche Höhe und gleichen Klang; weshalb denn dem Tonsetzer gestattet worden, mittels der schon oben erwähnten enharmonischen Rückung den einen solcher Töne an die Stelle des anderen zu setzen. Nothwendige Folge davon ist, dass auch zwei, drei und mehrere zugleich auftretende Töne, gleich viel, ob sie so oder so benannt werden, sobald sie nur gleiche Tonhöhe haben, für das Ohr gleichen Zusammenklang

bilden. So z. B. bilden in der Harmonienfolge

$$\begin{array}{rcl} f & - & fis \\ c & - & c \quad fis \\ A & - & As \end{array}$$

und *As* das in der Lehre der Kunst als dissonirend geltende Intervall einer übermässigen Sexte, allein beide Töne liefern für das Ohr denselben Zusammenklang als die Töne *As* und *ges*. Die Töne *As* und *ges* aber bilden das Intervall der kleinen Septime und liefern zusammen mit *c* drei einen Hauptvierklang (den von *As*) also einer dem Ohr wohlklingenden Harmonie angehörige Töne.

Demnach kann es dem Wohlklange, als dem ersten Zwecke der Musik, an sich keinen Abbruch thun, wenn in einem Tonstücke Zusammenklänge vorkommen, welche nach der ihnen durch die Notenschrift gegebenen Gestaltung weder einen Dreiklange, noch einem Hauptvierklange angehörig sein könnten, deren Töne aber mit anderen einem Dreiklange oder einem Hauptvierklange angehörigen Tönen gleiche Höhe haben. Töne aber, welche, wie man sie auch nennen möge, in ihrer Zusammenstellung weder einem Dreiklange noch einem Hauptvierklange angehören, können nie einen dem Ohre zusagenden Zusammenklang bilden.

In der Lehre von der modulatorischen Gestaltung eines Tonstücks hat bei den bisherigen Theoristen

17) das Capitel über die Fortschreitung der Septimen (d. h. über die Führung derjenigen Stimme, welche gegen eine andere das Intervall einer Septime bildet) eine bedeutende Rolle gespielt; weshalb denn auch hier die Frage:

ob und in wie weit die Fortschreitung von Septimen

der Willkühr des Tonsetzers anheim zu stellen oder aber gewissen Regeln zu unterwerfen sei; zur Erörterung gezogen werden soll.

Zunächst folgende Vorbemerkungen. Man hat es eine Cadenz (oder auch Tonfall) genannt, wenn auf einen Hauptvierklang der Dreiklang der Tonika derjenigen Tonart, welcher solcher Vierklang angehörte, folgt; man hat also z. B.

den Harmonieschritt $f - e$
 $d - c$
 $H - c$ eine Cadenz genannt. Einige
 $G - G$

Theoristen haben auch den Harmonieschritt von einem Hauptvierklange zu einem andern leitereigenen Dreiklange als dem

der Tonika, also z. B. die Harmoniefolge $f - e$
 $d - c$ eine Cadenz
 $H - c$
 $G - A$

und dann eine Cadenz dieser Art eine Trug-Haupt-Cadenz, hingegen eine Cadenz der erstern Art eine natürliche Haupt-Cadenz genannt. Auch wird von anderen Theoristen, welche in ihre Lehre der Kunst Nebenvierklänge als besondere Harmonien aufgenommen, oder — mit anderen Worten gesagt —, eine der Quinte eines anderen Dreiklangs als dem der Dominante beigegebene leitereigene Terz als ein eigentliches Zubehör einer Harmonie betrachtet haben, es eine Cadenz und zwar eine Nebencadenz genannt, wenn von irgend einem sogenannten Nebenvierklange die Harmonie zu einem Dreiklange fortschreitet, wie z. B. in

$g - f$ $a - a$ $h - a$ $\overline{c} - c$ $\overline{d} - d$ $\overline{e} - d$
 $e - f$ in $f - f$ in $g - f$ in $a - g$ in $h - a$ und in $c - d$
 $c - d$ in $d - d$ in $e - f$ in $f - c$ in $g - f$ in $a - a$
 $A - A$ $H - A$ $c - d$ $d - e$ $e - f$ $f - f$

wobei solche Theoristen unterscheiden zwischen dem Falle, wo von einem sogenannten Nebenvierklange zu demjenigen Dreiklange, dessen Grundton um eine Quarte höher liegt, als der Grundton des vorangegangenen Nebenvierklangs, fort-

geschritten wird, wie z. B. in $\begin{array}{c} g - f \\ e - d \\ c - d \\ A \cup A \end{array}$ und dem Falle, wo

von einem Nebenvierklange in einem der übrigen Dreiklänge

geschritten wird, wie z. B. in $\begin{array}{c} g - f \\ e - f \\ c - c \\ A \cup A \end{array}$ Einen Fall der er-

steren Art nennen sie eine natürliche Nebencadenz und einen Fall der letzteren Art eine Trug-Nebencadenz. Ferner wird es vermiedene Cadenz oder auch unterbrochene Cadenz genannt, wenn nach einem Hauptvierklange etwas Anderes als ein Dreiklang folgt, wie z. B. in

$\begin{array}{c} g \quad g \\ f - e \\ d - c \\ H - A \end{array}$ und diejenigen Theoristen, welche in ihrer Lehre

sogenannte Nebenvierklänge als eigentliche Harmonien betrachten, bedienen sich auch dieser Benennung für die Fälle, wo auf einen ihrer Nebenvierklänge etwas Anderes als ein Drei-

klang folgt, wie z. B. in $\begin{array}{c} a - gis \\ f - f \\ d - d \\ H \cup H \end{array}$. Auch pflegt man es halbe

Cadenz zu nennen, wenn man in einem Tonstücke mit dem Dreiklange der Dominante abbricht.

Alsdann hat man (und zwar aus unten näher anzugebenden Gründen) in der Regel jedes Tonstück oder auch irgend einen selbstständigen Abschnitt desselben mit derjenigen Harmonienfolge, welche allgemein Cadenz oder auch natürliche Haupt-Cadenz genannt wird, beendigt und dabei den Bass oder die unterste Stimme des gebrauchten Hauptvierklangs, dessen Grundton dann auch dem Basse zugetheilt sein musste, in die Tonika, mithin um eine reine Quarte aufwärts oder um eine reine Quinte abwärts springen lassen, wie

z. B. in $\begin{matrix} h & - & c \\ f & - & e \\ d & - & c \\ G & - & c \text{ oder } C \end{matrix}$, und solches einen Tonschluss oder

Tonfall, die dabei dem Basse zugetheilte Bewegung aber die Bassclausel genannt. Auch nennt man es einen Trugschluss, wenn der Bass den eben gedachten Sprung (um eine reine Quarte aufwärts oder um eine reine Quinte abwärts) von einem andern Tone ab als von dem Grundtone der Dominantenharmonie zu einem, einem Dreiklange an-

gehörigen Tone macht, als in $\begin{matrix} \overline{h} & - & \overline{c} \\ \overline{g} & - & \overline{a} \\ \overline{e} & \smile & \overline{e} \\ E & - & A \end{matrix}$. Ausnahmsweise

schliesst man auch Tonstücke in der Weise ab, dass man zuletzt auf den Dreiklang der Unterdominante den Dreiklang der Tonika folgen und dabei den Bass von dem Grundtone des Dreiklangs der Unterdominante in den Grundton des Dreiklangs der Tonika, also um eine reine Quinte aufwärts, oder um eine reine Quarte abwärts springen lässt, wie z. B. in

$\begin{matrix} \overline{c} & \smile & \overline{c} \\ a & - & g \\ f & - & e \\ F & - & c \end{matrix}$. Abschlüsse der letztgedachten Art hat man plagal-

ische Tonschlüsse und dahingegen die der erstgedachten Art authentische Tonschlüsse genannt.

Nach Einschaltung dieser Bemerkungen komme ich auf die Fortschreitung der Septimen zurück. Vorab beziehe ich mich auf dasjenige, was im §. 12. über consonirende und dissonirende Intervalle und im §§. 21. und 22. über durchgehende und Verzierungstöne, über Verzögerung und Vornahme sowie über Auflösung der Dissonanz und Verwechslung der Auflösung der Dissonanz enthalten ist, und wende ich mich dann zuerst zu der Lehre von der Führung derjenigen Stimme, welcher von einem Hauptvierklange das Intervall der Septime zugetheilt ist.

Diese Stimme soll nun insofern sie nicht liegen bleibt und nicht während dessen durch Bewegung anderer Stimmen aus dem Verhältnisse einer Septime der Dominante

herausgebracht wird, — was z. B. in $\begin{array}{c} f \quad f \\ d \quad d \\ H - A \\ G - F \end{array}$ und in $\begin{array}{c} f \quad f \\ d \quad d \\ H - H \\ G - G_{is} \end{array}$

geschieht, wo in ersterem Falle das f der obersten Stimme durch die Bewegung der dritten und vierten Stimme Terz des Dreiklangs von d wird, und wo im zweiten Falle das f der obersten Stimme, weil durch die Erhöhung des untersten Tones G zu G_{is} der verminderte Dreiklang von g_{is} entsteht, eine harmoniefremde Beigabe dieses Dreiklangs und daher den allgemein von der Fortschreitung harmoniefremder Töne geltenden Regeln unterworfen wird, vorausgesetzt nämlich, dass das g_{is} nicht als bloss durchgehender Ton auftreten solle —, nach der bisherigen Kunstlehre, besonders der älteren, nur abwärts und zwar nur schreitend sich bewegen dürfen, ausgenommen jedoch der Fall, wo diese Stimme wenigstens während der Fortdauer der Harmonie des Dreiklangs der Dominante in ein anderes solchem Dreiklange angehöriges Intervall springt, gleichviel, ob dabei zugleich durch eine andere Stimme die Septime wieder ersetzt wird,

wie z. B. in $\begin{array}{c} \overline{\overline{f}} - \overline{\overline{d}} \\ g - f \\ D - g \\ H - H \end{array}$, oder ob durch die Bewegung jener

Stimme ein Vierklang zu einem Dreiklange gemacht wird,

wie z. B. in $\begin{array}{c} f - d \\ d \quad d \\ H - H \\ G - G \end{array}$. Ihren ersten Ursprung hat diese Lehre

wahrscheinlich aus dem Umstande entnommen, dass man früher nur Dreiklänge, nicht aber Vierklänge, als selbstständige Harmonien und daher jede einem Dreiklange beigegebene Septime als einen harmoniefremden Ton betrachtet und

erst in einer späteren Lehre den Hauptvierklang in die Zahl selbstständiger Harmonien aufgenommen hat. Von dieser Seite her aber kann die gedachte Lehre eben so wenig als aus dem Umstande, dass die einem harten Dreiklange beigegebene kleine Septime immer gegen den Grundton so wie auch gegen dessen Terz eine Dissonanz bildet, deren Lösung das Gehör begehrt, ihre Rechtfertigung finden; denn wenn auch ein harmoniefremder Ton sich nur schreitend fortbewegen soll, so kann diese Bewegung doch eben wohl aufwärts als abwärts geschehen, und die Lösung einer Dissonanz kann eben wohl durch ein Steigen als durch ein Sinken der den dissonirenden Ton liefernden Stimme bewerkstelligt werden. Als allgemein gültig dürfte daher die hier fragliche Regel nicht zu betrachten und es wird z. B. die

Harmonienfolge $\begin{array}{c} f - g \\ d - e \\ H \smile H \\ G \smile G \end{array}$ dem Gehöre wohl nicht befremd-

lich sein. In einer besondern Beziehung aber, nämlich für den Fall, wo von dem Hauptvierklange zu dem Dreiklange der Tonika geschritten wird, hat jene Regel offenbar einen genügenden Grund. Es ist allgemeiner und als Regel geltender Gebrauch, — von welchem nur selten und ausnahmsweise abgewichen wird —, dass man die Melodie eines jeden Tonstücks, wenigstens in vollem Tacte und abgesehen von einem vorangegangenen Auftacte, mit der Tonika derjenigen Tonart, worin die Melodie sich bewegen soll, beginnen und eben wohl mit solcher Tonika schliessen lässt.

Noch fester steht die Regel, dass man (ausgenommen etwa in einigen ausser Gebrauch gekommenen Griechischen Tonarten) jedes Tonstück mit dem Dreiklange der Tonika schliessen und auch mit solchem Dreiklange, abgesehen wiederum vom Auftacte, beginnen lassen solle. Diese beiden zur Regel gewordenen Gebräuche, zusammengehalten mit dem, was bereits über Hauptcadenz, über Tonschluss und über den Gebrauch der sogenannten Bassclausel gesagt wor-

den, führt zu folgender Betrachtung. Da einer jeden Tonart sieben verschiedene Töne und sieben verschiedene Dreiklänge angehören, jeder solcher Töne und Dreiklänge aber zugleich auch mehreren anderen Tonarten angehört, so kann so wenig das Auftreten eines einzelnen Tones als eines einzelnen Dreiklangs an und für sich die Tonart, welcher nach der Absicht des Componisten solcher Ton oder Dreiklang eben angehören soll, mit Sicherheit bekunden oder, wie man zu sagen pflegt, das Gehör mit Sicherheit in die vom Tonsetzer gewählte Tonart stimmen. Wohl aber ist das Auftreten der Tonika und ihres Dreiklangs beim Beginne eines Tonstücks ein kräftiges Mittel, solche Stimmung des Gehörs zu veranlassen und beim Schlusse des Tonstücks ein eben so kräftiges Mittel solche Stimmung des Gehörs zu befestigen. Was zunächst das Auftreten der Tonika anlangt, so lässt sich deren Einwirkung auf die eben in Frage stehende Stimmung des Gehörs keinesweges aus dem Umstande erklären, dass eine Tonart in der Kunstsprache von ihrer Tonika benannt wird; denn was hat die Stimmung des Gehörs mit der Kunstsprache zu schaffen? Eben wenig lässt sich jene Einwirkung aus dem Umstande erklären, dass man in der bisherigen Lehre der Kunst bei der Darstellung der Tonleitern (die Griechen nachahmend) das Octaven-System beibehalten und die Sache so betrachtet hat, als gehöre zu einer Tonleiter ausser der Tonika und sechs auf solche nach oben hin folgenden Tönen auch noch die Ober-Octave der Tonika (eine Lehre, welche nur so lange ihren Nutzen haben konnte, als man plagalische Tonarten von authentischen unterscheiden wollte), als sei also von allen einer Leiter angehörenden Tönen die Tonika der einzige, welcher darin zu zwei Malen vorkomme, und als werde eben letztgedachter Bevorzugung wegen die Tonika vor den übrigen Tönen vom Gehöre als einziger Hauptton der Leiter erkannt. Dem nämlich widerspricht schon der Umstand, dass in vielen Tonstücken die Melodie den Umfang einer Octave gar nicht erreicht und dennoch aus den darin vorkommen-

den Tonfolgen das Gehör die obwaltende Tonart mit Sicherheit erkennen kann. Aber das Gehör, — und zwar nur das Gehör dessen, der die einer Tonart ausschliesslich angehörige Tonfolge kennen und an ihrem einzig sicheren Zeichen erkennen gelernt hat —, wird aus einem anderen Grunde die Tonika als einen vor den übrigen sechs Tönen der Leiter besonders bemerkbaren und beachtungswerthen Ton erkennen. Die Folge von zwei, von drei und von vier nebeneinander liegenden Tönen kann mehreren Tonarten angehören; z. B. die Folgen *f g*, *f g a* und *f g a b* können wenigstens der Tonart von *f* und der von *b* angehören. Charakteristisches Kennzeichen des Obwaltens einer bestimmten Tonart aber ist die darin enthaltene oder wenigstens angedeutete Zusammenstellung von zwei Guidoschen Tetrachorden, wovon das *Fa* des einen zugleich das *Ut* des anderen ist, und durch welche zwei Tetrachorde ein zweifaches *Mi-Fa* oder *Fa-Mi* gebildet wird.

Anmerkung. Um dieses Zeichen erkennbar zu machen, bedarf es nicht erst der ausführlichen Darstellung beider zusammengehörenden Tetrachorde, sondern nur einer Tonreihe, in welcher, wie z. B. in der Tonfolge *e f g a h*, ein *Mi-Fa* und zugleich ein Ton enthalten ist, der nach Maassgabe seiner Stellung zu den übrigen Tönen der Reihe nur ein *Mi* sein kann. In der Reihe *e f g a h* lässt das in *e f* enthaltene *Mi-Fa* die darunter (als *re* und *ut*) liegenden Töne *d* und *c* voraussetzen und daher kann auf *h* nicht ein *cis*, sondern nur ein *c* folgen, so dass das *h* nur für ein *Mi* in dem Tetrachorde *g a h c* erkannt werden kann. Und eben so genügt eine Tonreihe, worin nur die beiden der Leiter einer Tonart angehörigen *Mi-Fa* vorkommen, wie z. B. die Tonfolge *H c f e*; worin die Leiter der Tonart von *c* bestimmt angedeutet ist, weil das *c*, welches als ein *Fa* zu dem *H* auftritt, zugleich das *Ut* in dem Tetrachorde *c d e f* ist, das *f* aber nicht ein *Ut* zu dem Tetrachorde, in welchem *H* und *c* das *Mi-Fa* bilden, sein kann.

Die Tonika ist demnach in einer Leiter der einzige Ton, welcher die Verbindung zweier in der Leiter begriffenen (Guidoschen) Tetrachorde, — als zwei gleicher Tonsysteme —, beschafft, der einzige, der eine zwiefache Rolle spielt, indem er das eine solcher beiden Tetrachorde als dessen *Fa* schliesst und das andere als dessen *Ut* beginnt.

In dieser Hinsicht also ist die Tonika allerdings derjenige Ton, auf welchen das Ohr, damit es die obwaltende Tonart erkenne, vorzugsweise aufmerksam zu machen ist, und darin liegt denn auch ein genügender Grund in einer Melodie zuerst und zuletzt die Tonika auftreten zu lassen.

Betreffend alsdann die Regel, dass man ein Tonstück mit dem Dreiklange der Tonika beginnen und schliessen müsse, so ist demjenigen Dreiklange, womit ein Tonstück anfangen und endigen soll, durch das eben Vorhergegangene ein Ton schon gegeben. Ein Ton solches Dreiklangs muss nothwendig die Tonika sein und es fragt sich daher nur noch, ob dieser Ton als Grundton des Dreiklangs der Tonika oder als Terz des Dreiklangs der Sexte (oder Unter-Mediante) oder als Quinte des Dreiklangs der Unter-Dominante auftreten solle, ob z. B. zu einem als Tonika auftretenden *c* ein *e* und ein *g* oder ein *e* und ein *a* oder ein *f* und ein *a* gesetzt werden solle. Für die erste und gegen die zweite Alternative spricht der Umstand, dass der Ton *c* in seinen Beitönen die Töne *e* und *g* nicht aber den Ton *a* liefert. Von dieser Seite her liesse sich aber auch für die dritte Alternative sagen, dass der Ton *f* (ausser dem Tone *a*) den Ton *c* als Beiton liefere.

Anmerkung. Man hat wohl die Behauptung aufgestellt, dass der Grundton eines Dreiklangs sich immer schon im Klange vor den übrigen Tönen des Dreiklangs geltend mache. Ich bezweifle dieses und halte mich vielmehr überzeugt, dass wenigstens der Laie von den drei Tönen eines Dreiklangs, wenn sie zugleich mit gleicher Stärke und Tonfarbe angegeben werden, denjenigen, welcher der höchste ist, vor den anderen beiden voraus hören werde.

Damit wäre also für die Wahl des tonischen Dreiklangs noch wenig gewonnen. Gewichtiger dafür aber sind folgende Gründe. Untersuchen wir ein Mal näher, was in einer Haupt-Cadenz (oder in der s. g. natürlichen Haupt-Cadenz) enthalten sei oder durch selbige bewerkstelligt werde, wenn man dabei die oben erwähnte Regel, dass die Septime des Haupt-Vierklangs sich schreitend abwärts bewegen müsse,

befolgt, und nehmen wir als Beispiel die Cadenz

$$\begin{array}{rcl} \overline{f} & - & \overline{e} \\ \overline{d} & - & \overline{c} \\ h & - & \overline{c} \\ g & \cup & C \end{array}$$

Vorab ist der Hauptvierklang schon an sich eine in der Hinsicht vor anderen ausgezeichnete Harmonie, weil jeder Hauptvierklang nur einer Tonart und nicht mehreren angehören kann, mithin das Auftreten eines Hauptvierklangs allein schon das Obwalten derjenigen Tonart, welcher er angehört, mit Gewissheit bekundet.

Anmerkung. Dass man aber dennoch ein Tonstück nicht mit einem Hauptvierklange abschliesst, liegt darin, dass in einem Hauptvierklange zwei Dissonanzen enthalten sind (eine Septime und eine falsche Quinte), ohne deren Lösung das Gehör unbefriedigt bleibt.

Indem nun in dem gegebenen Beispiele $\overline{f}$ zu $\overline{e}$ hinabschreitet, bezeichnet es damit das eine der Tonart von c angehörige *Fa-Mi*, während h durch sein Aufwärtsschreiten zu $\overline{c}$ zugleich das andere der Tonart von c angehörige *Mi-Fa* bezeichnet und somit, — während die in dem Vierklange enthaltenen dissonirenden Intervalle in consonirende aufgelöst werden —, wiederholt das Obwalten der Tonart von c als unzweifelhaft bekundet, indem nämlich hier das $h \overline{c}$ nur ein Haupt-*Mi-Fa* und daher das $\overline{c}$ nur die Tonika der Tonart von c sein kann. Nun aber würde, wenn man bei der Cadenz das f , die Septime des Hauptvierklangs, anders als um eine Stufe abwärts schreiten lassen wollte, die Zeichnung des der Tonart von c angehörenden Neben-*Mi-Fa* oder *Fa-Mi* ($f e$) gar nicht bewerkstelligt und die so eben der Haupt-Cadenz nachgerühmte sichere Bekundung der obwaltenden Tonart nicht herbeigeführt werden können. Dieserhalb hat denn die Regel, dass die Septime des Hauptvierklangs sich schreitend abwärts bewegen müsse, bei der am Ende eines Tonstücks gebräuchlichen Haupt-Cadenz, so wie bei jeder Haupt-Cadenz, durch welche man die zur Zeit obwaltende Tonart besonders zu bekunden beabsichtigt, aber auch nur für diese Fälle, ihren guten Grund. Zugleich aber lässt

sich hieraus der Gebrauch ein Tonstück mit dem tonischen Dreiklange zu schliessen rechtfertigen. Freilich könnten in dem gegebenen Beispiele die drei obersten Stimmen so, wie geschehen, geführt werden und das *g* der untersten Stimme zu *a* steigen, so dass man den Dreiklang von *a* erhielte und dennoch die beiden der Tonart von *c* angehörigen *Mi-Fa* gezeichnet blieben —, was auch inmitten eines Tonstücks häufig geschieht —; allein am Ende eines Tonstücks verdient der tonische Dreiklang vor dem der Unter-Mediante aus dem schon oben erwähnten Grunde (dass nämlich der Ton *c* in seinen Beitönen ein *e* und ein *g*, der Ton *a* aber in seinen Beitönen statt des *c* ein *cis* liefert) den Vorzug. Wollte man hingegen auf den Hauptvierklang den Dreiklang der Unter-Dominante folgen lassen, so würde in dem gegebenen Beispiele wohl das *g* der untersten Stimme zu *a* steigen auch *h* und *d* sich zu *c* bewegen, allein die Septime *f* würde sich nicht zu *e* bewegen mithin auch nicht durch solchen Schritt das Neben-*Mi-Fa* der Tonart von *c* (*f e*) zeichnen können. Und somit ist nach meiner Ansicht auch ein genügender Grund für die Regel nachgewiesen, dass man ein Tonstück mit dem tonischen Dreiklange schliessen solle.

Bei dieser Gelegenheit noch einige Worte über den Gebrauch der schon erwähnten Bass-Clausel. Der Zweck desselben ist offenbar der die Wirkung der Haupt-Cadenz (welcher eben die Bass-Clausel als Begleiterin beigegeben wird), nämlich die Bekundung des Obwaltens einer bestimmten Tonart, wo möglich, noch zu verstärken. Die Cadenz liefert gleichzeitig beide der betreffenden Tonart angehörige *Mi-Fa*. Welches von beiden *Mi-Fa* aber das Haupt- und welches das Neben-*Mi-Fa* sein solle, das wird nicht unmittelbar sondern nur mit Beihülfe der oben aufgestellten Schlussfolgerung erkannt, welche Schlussfolgerung nur auf eine Negative nämlich dahin ausläuft, dass in dem gegebenen Beispiele (in welchem der Ton *c* nothwendig das *Ut* von dem Tetrachorde *c d e f* sein muss) der Ton *f* nicht das *Ut* von einem Tetrachorde, zu welchem der Ton *c* das *Fa* liefert, sein könne. Neben

dieser Negative wird nun mittels der Bass-Clausel noch die Positive bekundet, dass das *Ut* von dem Tetrachorde, zu welchem der Ton *c* das *Fa* liefert, bestimmt der Ton *g* sei, da jedes *Fa* sein *Ut* in seiner reinen Unter-Quarte hat. Daher ist es denn auch nicht unpassend, dass man es einen Tonschluss oder Tonfall nennt, wenn die s. g. Bass-Clausel der Haupt-Cadenz beigegeben ist. Und weil die Haupt-Cadenz, sowohl mit als ohne Begleitung der Bass-Clausel, nicht allein am Schlusse eines Tonstücks sondern auch im Verlaufe desselben so häufig gebraucht zu werden pflegt, dass man, sobald ein Hauptvierklang in erster Lage auftritt, die unmittelbare Folge des tonischen Dreiklangs als wahrscheinlich erwartet, diese Erwartung auch durch die unmittelbare Folge der Bass-Clausel bestätigt hingegen das gleichzeitige Auftreten einer anderen Harmonie als der des tonischen Dreiklangs wiederum getäuscht wird, so hat man in Fällen der eben gedachten Art auch billig sagen können, der Bass mache (statt eines eigentlichen Tonschlusses) einen Trugschluss.

Uebrigens wird jeder meiner Leser, welcher das hier Vorgetragene vollkommen eigenommen hat, von selbst auf die Frage verfallen, wie es denn möglich sei mit den vier einen Hauptvierklang bildenden Stimmen im nächsten Schritte den tonischen Dreiklang in der von mir bezeichneten Weise und zugleich die Bass-Clausel zu bilden, wenn nämlich die alte Regel über die Führung der Septime des Hauptvierklanges befolgt werden solle. Ich erwiedere, dass Beides gleichzeitig und zwar unmangelhaft mit vier Stimmen zu bewerkstelligen nicht vielmehr nur mittels Hinzutritts einer fünften Stimme möglich sei, indem, wenn der Bass von dem Grundtone des Hauptvierklanges in den Grundton des tonischen Dreiklangs springt, es immer an einer Stimme fehlt, welche zu dem tonischem Dreiklange die Quinte lieferte. Nehmen wir als Beispiel die Tonart von *c*, so stellen sich, wenn die Bass-Clausel gemacht werden soll, für die Führung der übrigen Stimmen nur die nachstehend:

1.	2.	3.	4.	5.
$f - e$	$f - e$	$f - g$	$f - e$	$f - e$
$d - c$	$d - e$	$d - e$	$d - c$	$d - e$
$H - c$	$H - c$	$H - c$	$H - G$	$H - G$
$G - c$	$G - c$	$G - c$	$G - C$	$G - C$

verzeichneten Fälle so ziemlich als die einzig möglichen dar. Nun aber fehlt in dem ersten und zweiten Falle die Quinte zu dem Grundtone e , im dritten Falle fehlt dem tonischen Dreiklange nichts, dagegen ist hier die Septime f verbotswidrig aufwärts geschritten und es fehlt daher auch die Zeichnung des Neben-*Fa-Mi* $f e$. Im vierten Falle ist die Septime allerdings abwärts geschritten und auch die Quinte zu c geliefert, dagegen aber fehlt, weil H nicht zu c hinaufschreitet sondern zu G hinabspringt, das Haupt-*Mi-Fa* $H c$. Der fünfte Fall endlich ist vom vierten wesentlich gar nicht sondern nur in dem unerheblichen Nebenpuncte, dass d zu e hinauf statt zu e hinabschreitet, unterschieden.

In einer älteren Kunstlehre —, welcher auch schon die Regel angehört, dass die Septime des Hauptvierklangs abwärts schreiten müsse —, hat man die grosse Terz der Dominante, also den zunächst unter der Tonika liegenden gegen selbige eine kleine Stufe bildenden Ton, das *subsemitonium modi* oder auch wohl den Leiton (weil er nämlich zunächst in die Tonika leitet) genannt und in dieser Beziehung auch wohl die Regel aufgestellt, dass bei der Haupt-Cadenz das *subsemitonium modi* zur Tonika schreiten müsse; indessen hat diese Regel nie eine so laute Rolle gespielt als die oben erwähnte über das Abwärtschreiten der Septime und es ist auch wohl von Theoristen als erlaubt betrachtet, dass man (wie in Nr. 4 und 5) bei der Cadenz das *subsemitonium modi* abwärts springen lasse. Die besseren Meister aber, wenigstens die der früheren Zeit — wahrscheinlich erkennend, welche bedeutsame Zeichnung das Haupt-*Mi-Fa* (welches man die *Discant-Clausel* nannte) bei der Cadenz bilde —, haben das *subsemitonium modi* immer zur Tonika steigen lassen und sich lieber mit einem unvollständigen Tonschlusse begnügt, indem

$$\begin{array}{c} h - \overline{c} \\ g - \overline{e} \\ d - \overline{c} \\ G - C \end{array}$$
 sie, wie z. B. $\frac{g}{d} - \frac{g}{e}$, aus der Cadenz die Septime der

$$\begin{array}{c} h - \overline{c} \\ f - \overline{e} \\ d - \overline{c} \\ G - C \end{array}$$
 Dominanten-Harmonie oder aber, wie z. B. $\frac{f}{d} - \frac{e}{c}$, aus dem

tonischen Dreiklange die Quinte hinweggelassen haben. Schlüsse dieser Art hat die Kunstsprache unvollkommene Tonschlüsse genannt.

Wie der hier besprochene Uebelstand entstanden sei, ist leicht zu errathen. So lange man sich beim Tonschlusse der Bass-Clausel nicht bediente, reichten vier Stimmen zur Darstellung aller Drei- und Vierklänge aus; sich aber bloss um der später eingeführten Bass-Clausel willen einer, sonst überflüssigen, fünften Stimme zu bedienen, hat man nicht für zweckmässig gehalten.

Anmerkung. Es ist, und zwar, wenn ich nicht irre, zuerst von Logier (bei der Lehre) von der Begleitung der der Tonleiter angehörigen Töne im vierstimmigen Satze) vorgeschrieben, man solle den Tonschluss in

folgender Weise



herstellen. Indessen kann ich

diese Lehrer nicht für kunstgerecht halten; denn wenn auch die oberste Stimme, während die übrigen liegen bleiben, zu dem Hauptvierklange nacheinander zwei Töne, die Terz und dann die Quinte, $\overline{h}$ und $\overline{d}$, liefert, so fehlt doch immer die Hauptsache, die Zeichnung des Haupt-Mi-Fa, weil das $\overline{c}$ nicht unmittelbar sondern erst mittelbar nach dem $\overline{d}$ auf das $\overline{h}$ folgt; obendrein aber gewinnen $\overline{h}$ und $\overline{d}$ das Ansehen dem $\overline{c}$ angehöriger und ganz gebräuchlicher Verzierungstöne, und endlich —, was das Uebelste ist —, wird der Satz offenbar aus einem vierstimmigen zu einem fünfstimmigen gemacht. Die oberste Stimme nämlich tritt als eine brechende Stimme auf, also als eine Stimme, welche sich selbst und noch eine andere repräsentirt. In den Tönen $\overline{h}$ und $\overline{d}$ kann diese brechende Stimme keine der unteren drei Stimmen —, welche auf anderen drei Tönen, nämlich auf $\overline{g}$, $\overline{f}$, und $\overline{e}$, liegen bleiben —, repräsenturen; sie

muss also in dem $\overline{d}$ eine fünfte Stimme repräsentiren. Mittels einer brechenden Stimme liesse sich offenbar noch besser in folgender Weise



aushelfen, indem hier das Haupt-Mi-Fa und das Ne-

ben-Mi-Fa vollkommen dargestellt und doch die Quinte zum tonischen Dreiklange geliefert wird.

Nachdem somit die Lehre über die Führung der Septime des Haupt-Vierklangs (zugleich nebst manchen anderen Gegenständen, welche dabei zur Sprache gebracht werden müssen) ausreichende Erörterung gefunden haben, wird sich deutlicher, als es früher geschehen konnte, ein Begriff von dem am Schlusse des §. 22 erwähnten s. g. Orgelpunkt geben lassen. Man versteht darunter einmal den Fall, wo ein Tonsetzer, nachdem er die Harmonie der Dominante, letztere in den Bass gelegt, hat auftreten lassen, bevor er zur Harmonie der Tonika und zum Gebrauche der Bass-Clausel fortschreitet, andere Harmonieen einschiebt, nach welchen er, während im Basse der Ton der Dominante fortwährend liegen geblieben, wieder zur Dominantenharmonie und dann allererst zur Ausführung der Cadenz schreitet, zum Anderen aber auch den Fall, wo ein Tonsetzer da, wo der Bass sich schon in die Tonika bewegt hat, vor dem Eintritt des tonischen Dreiklangs andere Harmonieen, — gewissermassen als Vorhalte zu diesem Dreiklange —, einschiebt. Man hat dergleichen auch wohl eine anhaltende Cadenz genannt.

Wenden wir uns nach dieser eingeschobenen Bemerkung wieder zu der Bewegung der Septime, und zwar nunmehr zu der Fortschreitung der anderen Septime als der der Dominante.

18) Wenn ich (s. oben §. 16) solche Zusammenstellungen von Tönen, welche von anderen Theoristen Neben-Vierklänge genannt und von ihnen als besondere für sich bestehende Harmonieen erkannt und behandelt werden, als solche nicht anerkenne, so kann ich folgerecht die s. g. Neben-Vierklänge

nur so ansehen, als wenn zu zwei einen Dreiklang (in erster Lage) bildenden Terzen entweder oben oder unten noch eine dritte Terz in einem harmoniefremden Tone hinzugesetzt

sei, als wenn in $\begin{smallmatrix} h \\ g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ entweder dem Dreiklange von c oben ein

$\overline{c}$
 h oder dem Dreiklange von e unten ein c , als wenn in $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ d \end{smallmatrix}$

dem Dreiklange von d oben ein c oder dem Dreiklange von

$\overline{d}$
 f unten ein d , als wenn in $\begin{smallmatrix} h \\ g \\ e \end{smallmatrix}$ dem Dreiklange von e oben

ein d oder dem Dreiklange von g unten ein e , als wenn in

$\overline{e}$
 c dem Dreiklange von f oben ein e , oder dem Dreiklange

$\overline{a}$
 f von a unten ein f , als wenn (NB. der Vierklang von g ist

$\overline{g}$
der Hauptvierklang) in $\begin{smallmatrix} g \\ e \\ c \end{smallmatrix}$ dem Dreiklange von a oben ein g

$\overline{a}$
oder dem Dreiklange von c unten ein a , und als wenn end-

$\overline{f}$
lich in $\begin{smallmatrix} f \\ d \end{smallmatrix}$ dem Dreiklange von h oben ein a oder dem

$\overline{h}$
Dreiklange von d unten ein h , — die Beigabe immer ein harmoniefremder Ton — beigegeben sei. Daraus folgt denn

dass, — wenn ich der Septime des Hauptvierklanges in jeder der vier möglichen Lagen dieser Harmonie dasselbe Recht

$\overline{h}$
zugestehe, mithin z. B. in $\begin{smallmatrix} g \\ f \\ d \end{smallmatrix}$ das f nicht als Terz von d oder

als Secunde von g oder als falsche Quarte von h behandle
sondern dasselbe immer als Septime von g gelten lasse —,
ich ein Gleiches nicht bei den Septimen der sogenannten
Nebenvierklängen eintreten lassen kann, dass mithin wie z.B.

das a in $\begin{smallmatrix} a \\ f \\ d \\ H \end{smallmatrix}$ allerdings als Septime von H , aber in $\begin{smallmatrix} h \\ a \\ f \\ d \end{smallmatrix}$ als Unter-

secunde von h , dann in $\begin{smallmatrix} d \\ h \\ a \\ f \end{smallmatrix}$ eben so und in $\begin{smallmatrix} f \\ d \\ H \\ A \end{smallmatrix}$ wieder eben so

gilt, so dass es nur darauf ankommt die Dissonanz, welche
 a und h auch in jeder Umstellung als Intervall gegen einander
bilden (und welche jeder harmoniefremde Ton wenigstens
gegen einen der der Harmonie angehörigen Töne bildet) zu
lösen. Ein grösseres Recht als den Nebenvierklängen ge-
stehe ich natürlich auch keinem der sogenannten Nonenac-
corde zu, (welche freilich in einem vierstimmigen Satze gar
nicht, wenigstens nicht vollständig dargestellt werden kön-
nen). Wird einem Hauptvierklänge eine None oder, was ganz
gleiche Wirkung hat, eine Secunde oder eine Unterseptime
des Grundtones des Vierklanges zugesetzt, so ist der hinzu-
gesetzte Ton immer harmoniefremd. Bei den sogenannten
Nebennonennaccorden, welche entstehen, wenn man dem ober-
sten Tone eines sogenannten Nebenvierklanges eine Oberterz
beigiebt, treten dieselben Zweifel und noch mehrere ein, als
bei der oben gelieferten Ausdeutung der sogenannten Neben-

$\begin{smallmatrix} d \\ H \\ E \\ C \end{smallmatrix}$
vierklänge. In G können dem Dreiklange von c die Töne h
 $\begin{smallmatrix} E \\ C \end{smallmatrix}$

und d als harmoniefremd oder dem Dreiklange von e die
Töne c und d als harmoniefremd, oder endlich dem Drei-
klänge von g die Töne e und c als harmoniefremd zugege-
ben sein. Insoferne nun ein Tonsetzer diese Zweifel sofort
lösen will, so darf er nur die harmoniefremden Töne zu

harmonieeigenen schreiten lassen, — also im ersten jener drei Fälle das H zu c und das d zu e oder zu c , im zweiten Falle das d zu e und das C zu H und im dritten Falle das E zu D und das C zu H oder zu D —. Kurz, ein solches Conglomerat von fünf Tönen, — möge man auch demselben durch Versetzung des einen oder anderen Tones in eine andere Octave eine veränderte Lage geben —, liefert immer drei verschiedene Dreiklänge und zu jedem derselben zwei harmoniefremde Töne. Und dieses gilt nicht allein von dem eben als Beispiel gewählten, auf der Tonika erbaueten, Nebennonenaccorde, sondern von jedem anderen Nebennonenaccorde.

Noch weniger aber kann ich mich darauf einlassen, — was einige Theoristen verlangen —, in einer Zusammenstellung von weniger als fünf Tönen einen Nonenaccord zu erkennen und in einzelnen Fällen anzunehmen, es sei zur Zeit eben ein zu einem Nonenaccorde gehöriger Ton ausgelassen, welchen man sich als vorhanden denken müsste; denn wie kann in einem vierstimmigen Satze, — welchen man doch in der Kunst als einen vollständigen oder vollkommenen anerkennt —, ein fünfter Ton als ausgelassen betrachtet werden?

Bislang sind in der Lehre von der Führung der Septimen nur grosse und kleine Septimen berücksichtigt worden und ich halte es für passend, hier

19) noch eine dritte Art von Septimen, nämlich die verminderten, zu berühren, wenn gleich selbige nicht aus den einer Leiter angehörigen Tönen sondern nur mittels Einführung wenigstens eines leiterfremden Tones gebildet werden können. Eine verminderte Septime entsteht, wenn von zwei gegen einander das Intervall einer kleinen Septime bildenden Tönen entweder der untere chromatisch erhöht, oder aber der obere chromatisch erniedrigt wird, wenn z. B. f in $f^{\sharp}$ oder a in $a^{\flat}$ verwandelt wird. Nun bildet f gegen $G^{\sharp}$ und $a^{\flat}$ gegen H ein dissonirendes Intervall, welches

als solches einer Lösung bedarf, (sobald nicht etwa der Tonsetzer sich der enharmonischen Rückung bedienen und *Gis* als ein *As* oder *as* als ein *gis* auftreten lassen will, wodurch denn an die Stelle von zwei verminderten Septimen die beiden grossen Sexten $\overset{f}{A_s}$ und $\overset{gis}{H}$ gesetzt werden würden).

Behalten wir den, oben hervorgehobenen, Umstand vor Augen, dass bei der in schreitender Bewegung geschehenen, Einführung eines leiterfremden Tones (welche nur mittels chromatischer Veränderung eines vorher leitereigenen gewesenen Tones bewerkstelligt werden kann) sich entweder sofort die Gewissheit, (s. p. 165 Nr. 1 und 2) oder aber allererst die Vermuthung (siehe dasselbe Nr. 2 b und c) herausstellt, dass der leiterfremde Ton ein *Mi* oder ein *Fa* zu einem anderen leitereigenen Tone bilden solle. Lasse ich, wo die Tonart von *c* bislang zu Grunde gelegen, eine Stimme von *a* zu *b* (statt zu *h*) oder von *g* zu *fis* (statt zu *f*) treten, so hegt das Gehör über das fernere Fortschreiten solcher Stimme, welche ein *Mi-Fa* oder ein *Fa-Mi* bereits ausführlich dargestellt hat, keine bestimmten Erwartungen; wohl aber gewärtigt das Ohr, dass die Stimme, welche aufsteigend, z. B. von *f* zu *fis* oder von *e* zu *fis* statt zu *f* ein neues *Mi*, oder welche absteigend, z. B. von *h* zu *b* oder von *c* zu *b* statt zu *h* ein neues *Fa* liefern zu wollen die Vermuthung erregt hat, Gewissheit über diese Vermuthung herbeiführe und auf das *fis* ein *g* oder auf das *b* ein *a* folgen lasse. Darum würde, wenn anders jenes *fis* wirklich ein *Mi* oder jenes *b* ein *Fa* hat vorstellen sollen, es den Erwartungen des Gehörs ganz entgegen laufen, wenn man jenes *fis* nicht zu *g* (seinem *Fa*) und jenes *b* nicht zu *a* (seinem *Mi*) schreiten lassen wollte; weshalb man denn die Regel

dass das Intervall der verminderten Septime in der Weise zu lösen sei, dass der chromatisch erhöhte Ton um eine kleine Stufe aufwärts, der chromatisch erniedrigte Ton aber um eine kleine Stufe abwärts schreite, als wohl begründet betrachten darf. Natürlich gilt diese Regel

auch für die übermässige Secunde, die Replik der verminderten Septime.

Wir haben uns also bis hierher überzeugt, dass

- a) bei der Cadenz die Fortschreitung der Septime so wie der Terz der Dominante und
- b) bei der Lösung einer verminderten Septime, sowie überhaupt auch, die Fortschreitung des in einer einzelnen Stimme auftretenden in Folge seiner chromatischen Veränderung als leiter fremderscheinenden Tones nicht frei sei.

Zur Beseitigung etwaiger Zweifel bemerke ich, dass in dem, sehr häufig vorkommenden, Falle, wo gleichzeitig in einer Stimme ein Ton chromatisch erhöht und in einer anderen Stimme ein anderer Ton chromatisch erniedrigt wird, das Gehör die oben beregte Fortschreitung in beiden Stimmen gewärtigt. Wenn z. B. bei dem Obwalten der Tonart von *c* in einer Stimme *b* statt *h* und in einer anderen Stimme *cis* statt *c* auftritt, so dass diese beiden Töne gegen einander das Intervall der verminderten Septime oder der übermässigen Secunde bilden, so ist freilich die Dissonanz gelöst, wenn entweder nur *cis* zu *d* oder aber nur *b* zu *a* schreitet: allein dem Gehöre sagt es mehr zu, wenn in beiden Stimmen zugleich dieser Schritt erfolgt, indem durch das gleichzeitige Auftreten von zwei leiterfremden Tönen, welche nicht einer und derselben Tonart angehören können, (wie *cis* und *b*), die Vermuthung erweckt ist, dass beide Töne nur Durchgangstöne haben sein sollen, wobei jedoch es dem Tonsetzer frei steht, sobald er nur die entstandene Dissonanz löset, diese Vermuthung dadurch, dass er den einen solcher Töne liegen lässt, zu täuschen.

Anmerkung. Vielleicht wird irgend einer meiner Leser hier einwenden, er habe schon die Tonfolge $\begin{matrix} a & - & b & - & h \\ c & - & cis & - & d \end{matrix}$ geschrieben gesehen, in wel-

cher also bei der Lösung der in $\begin{matrix} b \\ cis \end{matrix}$ enthaltenen verminderten Septime das *b* aufwärts zu *h* geführt sei; allein eine solche Tonfolge, erwiedere ich, beruht nur auf einer unrichtigen Schreibart, [welcher man leider

oft begegnet). Wenn nämlich in zwei Stimmen, welche sich in den Sext-Parallelen $\overset{a}{c}$ und $\overset{h}{d}$ aufwärts bewegen, zwei durchgehende Töne eingeschoben werden sollen, so können diese Töne nur *cis* und *ais*, nicht aber *cis* und *b* sein, denn der durchgehende Ton soll einen zwischen zwei harmonisch geltenden Tönen liegenden Raum ausfüllen; mittels des Durchgangstones will eine aufwärts schreitende Stimme sich einem anderen höher liegenden Tone nähern; aber sie will nicht sich den höher liegenden Ton entgegen kommen lassen, — was doch geschähe, wenn zu dem aufwärts schreitenden *a* das *h* durch seinen Nebenton *b* hinabschritte. Sollte umgekehrt eine Stimme von *h* zu *a* hinabschreiten, dann freilich dürfte als Durchgang nur ein *b* und nicht ein *ais* eingeschoben werden.

Verfolgen wir die eben unter *b* aufgestellte Folgerung 20) in Beziehung auf eine andere, gleichfalls sehr häufig vorkommende, Dissonanz, das Intervall der übermässigen Sexte oder verminderten Terz, so stellt sich Folgendes heraus. Die Bildung dieses Intervalls erheischt immer die Einführung wenigstens eines leiterfremden Tones, sie kann aber auch durch gleichzeitiges Auftreten von zwei leiterfremden Tönen bewerkstelligt werden. Beispiel des ersteren Falles, wenn in der Tonart von *g* dem leitereigenen *fis* statt *a* ein *as* beigegeben wird, Beispiel der zweiten Art, wenn in der Tonart von *c* der Ton *f* zu *fis* erhöht und zugleich *a* zu *as* erniedrigt wird. In dem letzteren Falle muss *as* abwärts zu *g* und *fis* aufwärts zu *g* schreiten; in dem ersteren Falle muss *as* zu *g* abwärts schreiten, allein die Bewegung des leitereigenen *fis*, — welches freilich nicht liegen bleiben kann, weil es gegen *g* eine noch härtere Dissonanz als gegen *as* bilden würde —, ist frei.

§. 26.

Von den unter den Griechen üblich gewesenen Tonarten des diatonischen Geschlechts hatte Pabst Gregor VII. (im 6. Jahrhunderte) die Aeolische und Jonische Tonart, — erstere von *A* bis *a*, letztere von *c* bis *c* laufend —, aus der Kirche verbannt und für letztere nur den Gebrauch der übrigen

Griechischen Tonarten, nämlich der Dorischen, von d bis $\overline{d}$, der Phrygischen, von e bis $\overline{e}$, der Lydischen, von f bis $\overline{f}$, und der Mixolydischen, von g bis $\overline{g}$ laufend, und der plagalischen Nebenarten derselben gestattet; weshalb diese acht Tonarten Kirchentonarten oder Kirchentöne nachher genannt worden sind. Indessen erhielten sich ausser diesen acht Tonarten auch die Aeolische und die Jonische unter den Tonsetzern im Gebrauche, aus welchem jene Kirchentöne immer mehr und zuletzt (im 18. Jahrhunderte) ganz verschwanden. Diejenige Tonart, von welcher, als der jetzt gebräuchlichen, bis hierher in diesem Buche ausschliesslich die Rede gewesen, ist keine andere als die von den Griechen in das Mittelalter überkommene Jonische, (früher Lydische genannte) in authentischer Stellung die Tonreihe $c, d, e, f, g, a, h, \overline{c}$, und in plagalischer Stellung die Tonreihe g, a, h, c, d, e, f, g enthaltend, welche denn, nachdem die chromatischen Töne in Gebrauch gekommen waren, in andere Töne transponirt ward.

Anmerkung. Der Grund dieser Erscheinung liegt nahe. Die Leiter der Jonischen Tonart enthielt zwei ganz gleiche Systeme von je vier Tönen in den beiden Reihen c, d, e , und f und g, a, h und $\overline{c}$; in jedem dieser beiden Systeme trat die kleine Stufe, der Einschnitt auf derselben Stelle, zwischen dem dritten und vierten Tone, ein. Aus der Leiter dieser Tonart liessen sich, wie wir oben gefunden haben, als dem Ohre zusage Harmonien sieben Dreiklänge und ein Vierklang, der der Dominante, bilden und nur diese Jonische Tonart machte es möglich, mittels der Hauptcadenz bei einem Tonschlusse gleichzeitig beide Einschnitte der Leiter hörbar zu machen.

Somit war also ein verständiger Grund vorhanden, die Leiter der Jonischen Tonart vor allen anderen zu gebrauchen; unverständig aber war es, dass man noch da, wo alle plagalische Tonarten ohnlängst ausser Gebrauch getreten waren, bis auf den heutigen Tag in der Theorie die Lehre beibehielt, die Leiter dieser Tonart laufe von c bis $\overline{c}$ einschliesslich, da sie doch nur sieben und nicht acht verschiedene Töne enthielt und für den Tonsetzer die Verpflichtung hinweggefallen war, den einzigen Ton c in einer anderen Octave zu wiederholen.

Indessen hatte sich neben dieser Jonischen auch die Aeolische Tonart im Gebrauche erhalten, welche in der ihr

von den Griechen (durch Hinzufügung des *A* zu der Tonreihe *H, c, d, e, f, g, a*) gegebenen Stellung in *H* eine grosse Secunde, in *c* eine kleine Terz, in *d* eine reine Quarte, in *e* eine reine Quinte, in *f* eine kleine Sexte und in *g* eine kleine Septime hatte und in dieser Stellung auch zwei gleichgeformte Systeme von je vier Tönen in den beiden Reihen *H, c, d, e* und *e, f, g, a* in sich fasste. Wollte man aber die üblich gewordene Harmonisirung der Leiter der Jonischen Tonart und insonderheit die Hauptcadenz auch auf diese Aeolische Leiter anwenden, so erschien dieses als unthunlich schon um deswillen, weil einestheils die Aeolische Tonart in *g* eine kleine Septime hatte, welches *g* daher mit der Tonika *a* eine grosse Stufe, also keinen Einschnitt, bildete und deshalb als ein sogenanntes *Subsemitonium modi* nicht zu gebrauchen war, anderntheils aber die Leiter der Aeolischen Tonart den sogenannten Hauptvierklang, — den harten Dreiklang der Dominante mit oben hinzugefügter kleinen Terz —, nicht lieferte, indem, wo *a* als Tonika gelten sollte, *e* als Dominante behandelt werden musste, *e* aber in dem darüber liegenden *g* eine kleine Terz hatte, mithin von dem *e* als Grundton ab sich kein harter Dreiklang bilden liess. Dieser Umstand ward die Veranlassung, dass man in der Aeolischen Tonart bei Tonschlüssen das *g* zu *gis* erhöhte, wodurch man denn in *e, gis, h, d̄* zu der Tonart von *a* einen vollkommenen Hauptvierklang erlangte. Eben dadurch aber ward der Uebelstand herbeigeführt, dass nun die zu *gis* erhöhte Septime der Tonart mit der kleinen Sexte *f* eine übermässige Secunde bildete, also ein Intervall, welches sich in keiner der bisher in Gebrauch gewesenen Tonarten vorfand und dessen Auftreten in einer auf- oder abwärts schreitenden Stimme dem Gehöre nicht zusagte. Um herauszuhelfen, stellte die Theorie die Lehre auf,

man solle von der Quinte ab aufwärts schreitend die Sexte und Septime gross; also statt *f* und *g* vielmehr *fis* und *gis*, von der Tonika abwärts schreitend aber *g* und *f* gebrauchen.

Wenn man (was lange Zeit hindurch geschehen ist) in der Praxis diese Lehre befolgte, so konnte man zur Begleitung einer von der Tonika abwärts, so wie auch einer von der Tonika bis zur Dominante aufwärts schreitenden Melodie alle sieben aus der Jonischen Tonart zu bildenden Dreiklänge gebrauchen, da eben diese Dreiklänge sich auch aus der Aeolischen Tonart angehörigen Leiter bilden liessen. Wenn man aber aufwärts schreitend *f* zu *fis* und *g* zu *gis* erhöhte, so fanden sich in den übrigen unverändert gebliebenen Tönen der Aeolischen Tonart Harmonien zu solchen *fis* und *gis*, indem mit *fis* das *a* und *c* einen verminderten, *a* und *d* aber einen harten Dreiklang und mit *gis* das *h* und *d* einen verminderten, *e* und *h* aber einen harten Dreiklang und mit *e*, *h* und *d* den Vierklang *e*, *gis*, *h*, *d* bildeten. Was aber die in der für aufsteigende Bewegung so gemodelten Tonleiter enthaltene Tonreihe anlangt, so war sie der Leiter der Jonischen Tonart im Uebrigen gleich geworden, nur mit der Ausnahme, dass in ihr die Terz der Tonika klein geblieben war, welche in der Jonischen Tonart gross ist, hinfolglich in ihr der Dreiklang der Tonika, welcher in der Jonischen Tonart ein harter ist, nur ein weicher sein konnte und in ihr bei Tonschlüssen, bei welcher in der Jonischen Tonart die Septime der Dominante sich zur Terz der Tonika abwärts bewegt und den einen der beiden in der Leiter enthaltenen Einschnitte zu Gehör bringt, solche Septime der Dominante nun nur eine grosse Stufe zu der kleinen Terz der Tonika abwärts, z. B. von dem Vierklange *e*, *gis*, *h*, $\overline{d}$ das $\overline{d}$ nicht zu $\overline{eis}$, sondern nur zu $\overline{c}$, schreiten konnte. Die so gemodelte Tonart nannte man nun nicht mehr die Aeolische, sondern die weiche Tonart oder die Moll-Tonart oder auch das Moll; weshalb denn die Jonische Tonart, zur Unterscheidung von jener, die harte Tonart oder die Dur-Tonart oder auch das Dur genannt ward. Diese weiche Tonart ward denn eben wohl, als solches mit der harten geschehen, aus dem Grundtone der Aeolischen Leiter, dem *A*, in sämtliche durch die immittelst eingeführten farbigen Töne dazu

brauchbar gewordenen Grundtöne transponirt und dann, wie die harte Tonart, von dem gewählten Grundtone benannt, so dass man eben wohl als ein *Adur*, ein *Bdur*, ein *Hdur*, ein *Cdur*, ein *Cisdur* u. s. w., auch ein *Amoll*, ein *Bmol*, ein *Hmoll*, ein *Cmoll*, ein *Cismoll* u. s. w. gebrauchte. In der Beziehung, dass auch das *Moll* von seinem Grundtone ab benannt ward, bediente man sich des Ausdrucks gleichnamig. War z. B. von *Ddur* die Rede, so hiess *Dmoll* das gleichnamige Moll oder die gleichnamige weiche Tonart. In einer anderen Beziehung aber, nämlich in der, dass die Leiter der Aeolischen Tonart in abwärts schreitender Bewegung in der Reihe *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, *c*, *H* und *A*, nur dieselben sogenannten natürlichen Töne lieferte, welche in der Leiter der Jonischen Tonart enthalten waren, nannte man je zwei dieselben Töne enthaltende weiche und harte Tonarten Parallel-Tonarten. Man sagte, *Amoll* sei die weiche Parallel-Tonart von *Cdur* und *Cdur* sei die harte Parallel-Tonart von *Amoll*, und man gebrauchte diesen Ausdruck auch in Beziehung auf die sogenannten transponirten chromatischen Tonarten. Man sagte daher z. B. *Hismoll* ist die weiche Parallel-Tonart von *Disdur*, *Cmoll* die weiche Parallel-Tonart von *Esdur*, *Hmoll* die weiche Parallel-Tonart von *Ddur*, und umgekehrt, indem nämlich eine jede Dur-Tonart dieselben Töne liefert, welche in der Leiter des Molls seiner Unter-Mediante (kleine Unter-Terz), — das Moll nämlich wie die alte Aeolische Tonart betrachtet —, enthalten sind (wie denn ein solches zwischen *Amoll* und *Cdur* bestehendes Verhältniss schon oben hervorgehoben worden).

Nun aber hielt die Praxis an der Vorschrift im Moll die Sexte und Septime aufsteigend gross, absteigend aber klein zu gebrauchen, nicht immer fest; vielmehr erlaubten sich Tonsetzer abwechselnd bald jene Vorschrift zu befolgen, bald aber auch absteigend die grosse Sexte beizubehalten. Man s. z. B. im Andante der Ouverture zum Don Juan die fallenden Tonreihen $\overline{e}$, $\overline{d}$, $\overline{c}$, $\overline{h}$, $\overline{a}$, $\overline{gis}$, $\overline{fis}$, $\overline{e}$ (*Amoll*) und $\overline{fis}$, $\overline{e}$,

$\overline{\overline{d}}, \overline{\overline{c}}, \overline{b}, \overline{a}, \overline{g}, \overline{f\sharp}$ (*Gmoll*). Ferner verfiel man darauf im Moll auf- und absteigend die Sexte klein und die Septime gross, also z. B. für *Cmoll* die Tonreihe *c, d, es, g, as, h, $\overline{c}$* zu gebrauchen. Dieses fand Nachahmung und am Ende ward dieser Gebrauch so feststehend, dass er nicht allein den oben erwähnten älteren Gebrauch aus der Praxis, sondern auch die Lehre, auf welcher dieser beruhete, aus der Theorie verdrängte und in den neueren Lehrbüchern die Leiter der weichen Tonart nur so, als sei darin ganz unbezweifelt und unabänderlich die Sexte klein und die Septime gross, dargestellt zu werden pflegt.

Daher, und weil man doch Tonstücke, in welchen das *Moll* noch nach jener älteren Lehre behandelt worden, muss verstehen und würdigen können, hat ein Lehrbuch der Jetztzeit die Aufgabe, beiderlei Arten der Moll-Tonleiter zu berücksichtigen.

Betrachten wir nun zunächst die Leiter der weichen Tonart in ihrer ursprünglichen Gestalt, also in der Gestalt der Leiter der Aeolischen Tonart, welche derselben für absteigender Bewegung auch in oben erwähnter älterer Theorie belassen war, so ergiebt sich vorab, dass diese Leiter sich nicht wie die der harten Tonart in zwei in einem gemeinschaftlichen Tone verbundenen Systeme von je vier Tönen (Tetrachorden) darstellen lasse, indem die Leiter der Aeolischen Tonart (S. oben §. 3. —) von den Griechen so erbauet worden war, dass man den beiden unter einander verbundenen Tetrachorden *H, c, d, e* und *e, f, g, a* unten das *A* hinzugesetzt hatte, dieses untere *A* aber nicht allein als so genannter Grundton der Leiter, als Tonika, von den Griechen betrachtet ward, sondern noch jetzt als Grundton der betreffenden Moll-Tonart betrachtet wird. Darum, und weil die Leiter einer harten Tonart von ihrer Sexte ab bis zu deren Octave immer dieselbe Tonreihe liefert, welche die Leiter ihrer weichen Parallel-Tonart (diese in ihrer ursprünglichen Gestaltung genommen) bildet, sind in Fig. I. und II. der diesem Buche beigegebenen Notentafel die Leitern der

verschiedenen weichen Tonarten nicht wie die Leitern der harten Tonarten in zwei verbundenen Tetrachorden, sondern in Reihen von je acht Tönen unter Andeutung ihrer Zusammengehörigkeit dargestellt, z. B. *Amoll* in der Tonreihe *A, H, C, D, E, F, G, A* und *Fismoll* in der Tonreihe *fis, e, d, cis, h, a, gis, fis*. Und gleichfalls finden sich sämtliche, allen Moll-Tonarten (diese nämlich der älteren Aeolischen Tonart gleichstehend betrachtet) angehörigen Dreiklänge in Fig. IV. und V. unter Andeutung ihrer Zusammengehörigkeit dargestellt.

Wenn wir uns nun die Fragen stellen, wie die Leiter der weichen Tonart

1) selbige nach der oben erwähnten älteren Theorie betrachtet

a) in absteigender,

b) in aufsteigender Bewegung, und

2) selbige nach der jetzigen Praxis und Theorie betrachtet, harmonisch zu behandeln sei, so wird die Beantwortung dieser Fragen am Kürzesten und Klarsten zu beschaffen sein, wenn man ein Beispiel zu Grunde legt. Nehmen wir dazu die Tonart *Cmoll*, deren gleichnamige harte Tonart *Cdur* und deren harte Parallel-Tonart *Esdur* ist. Nun ist es, anlangend

1 a,

unbedenklich, die fallende Tonreihe *c̄, b, as, g, f, es d, c*, mit allen Dreiklängen zu begleiten, welche sich aus den in dieser Reihe enthaltenen sieben verschiedenen Tönen bilden lassen. Der bei den harten Tonarten gebräuchliche Tonschluss oder Tonfall aber lässt sich mit solchen sieben Tönen nicht herstellen; denn die Hauptcadenz erfordert den Schritt des *Subsemitonium modi*, der grossen Terz der Dominante in die darüber liegende Tonika, welche also nur in aufsteigender Bewegung bewerkstelligt werden kann. Als dann hat in jener Tonreihe die Dominante *g* nur eine kleine Terz über sich, so dass von diesem *g* ab der Hauptvierklang

$g, h, \bar{d}, \bar{f}$ nicht erbauet werden kann, und daher kann auch von diesem g ab die so genannte Bassclausel, der Sprung des g ins c , nicht mit der ihr in der harten Tonart eigenen Wirkung bewerkstelligt werden. Dieserhalb kann man in dem gegebenen Falle einen Tonfall nur auf andere Weise, als es in der harten Tonart geschieht, herstellen, nämlich mittels einer Folge von Dreiklängen und der so genannten Plagalischen Cadenz, d. h. mittels eines Sprunges der Unterdominante in die Tonika durch die Tonfolge

$$\begin{array}{ccc} \bar{d} \smile \bar{c} & & \bar{c} \smile c \\ as \smile g & \text{oder} & as \smile g \\ f \smile es & & f \smile es \\ F \smile c & & F \smile c \end{array}$$

In beiden Fällen sind nur leitereigene Töne gebraucht; im ersteren wird von dem verminderten Dreiklange d, f, as , in dem zweiten Falle von dem weichen Dreiklange $f, as, \bar{c}$ zu dem weichen Dreiklange der Tonika geschlossen.

Anmerkung. Da in der Regel man der obersten Stimme, dem Discant, die Führung der Melodie zutheilt eine und bei Tonschlüssen sich die melodieführende Stimme entweder von der Septime (dem *Subsemitonium modi*) oder von der Secunde ab zu der Tonika bewegt, so hat man beiderlei Stimmenschritt eine Discantclausel genannt.

Soll aber, anlangend

1 b, die Leiter der weichen Tonart in aufsteigender Bewegung nach der oben erwähnten älteren Theorie in Beziehung auf Harmonie behandelt werden, so kann man zu den in der Reihe von der Tonika bis zur Dominante enthaltenen fünf Tönen, da in dieser Reihe kein Ton verändert wird, unbedenklich alle in der absteigenden Molltonleiter enthaltenen Dreiklänge gebrauchen. Weil aber von der Dominante ab an die Sexte und Septime erhöht wird, man also in *Cmoll* die Tonreihe $g, a, h, \bar{c}$ und darin ein ganzes dem *Cdur* angehöriges Tetrachord erhält, so dass das Gehör dadurch in *Cdur* gestimmt wird, wobei die übrig bleibenden vier Töne c, d, es, f nur mit Ausnahme des es dem *Cdur* angehören, so entsteht die Veranlassung, den Tönen a und h solche Har-

monien beizugeben, als man ihnen in *Cdur* beugeben würde, mithin dabei den Ton *es* zu vermeiden. Dieses *es* würde mit dem Tone *h* ohnehin harmonisch zu einem Dreiklange gar nicht zu vereinbaren sein. Das *a* liesse sich allerdings harmonisch mit dem *es*, nämlich in den Zusammenklängen von *c, es, a* oder von *c, es, f, a*, einigen; allein *c, es, a* bildet den verminderten Dreiklang von *a* und *c, es, f, a* bildet den Vierklang von *f* mit grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime, also den nur zu *Bdur* gehörigen Hauptvierklang. Darum erwartet das Ohr bei beiden eben erwähnten Harmonien, dass das *a*, wenn es schreitend steigen soll, sich zu *b* bewege, und es kann keinen verständigen Zusammenhang in der Modulation finden, wenn das *a* sich statt zu *b* vielmehr zu *h* bewegt und dieses *h* als grosse Terz des Hauptvierklanges von *Cdur* auftritt.

Wenden wir uns

zu 2,

zu der Frage, wie in der oben erwähnten modern gewordenen Leiter mit der unverändert bleibenden kleinen Sexte und der unverändert bleibenden grossen Septime oder wie in der Tonreihe *c, d, es, f, g, as, h, c* mit dem *as* und dem *h* umzugehen sei, so springt vorab in die Augen, dass in Beziehung auf Melodie diese Tonreihe ganz kunstwidrig erbauet sei. Kein Erzeugniss einer Kunst kann mit Recht schön genannt werden, wenn sich darin nicht in irgend einer Hinsicht ein Ebenmaass offenbart. Darum hielten die Griechen bei der Erbauung ihrer diatonischen Leiter den Gedanken fest, dass die Tonreihe *H, c, d, e, f, g, a* zwei unter sich zusammenhängende gleiche Tonsysteme enthalte, und darum nannten sie das *A* den (zu solchen beiden Systemen) hinzugenommenen Ton, und eben diese beiden gleichen Tonsysteme werden dem Ohre bemerkbar, wenn man die Leiter der weichen Tonart in abwärts schreitender Bewegung nach der Lehre der oben erwähnten älteren Theorie gebraucht. Bei dem Gebrauche unserer harten Tonart aber werden die darin enthaltenen ganz gleichen Tetrachorde dem

Ohre sofort bemerklich. Und selbst dann, wenn man die Leiter der weichen Tonart in aufsteigender Bewegung nach der Lehre jener älteren Theorie gebrauchte, hatte man in $g, a, h, \overline{c}$ ein Tetrachord, in welchem von unten nach oben hin auf zwei grosse Stufen eine kleine folgt, und in g, f, es, d wieder ein Tetrachord, in welchem nach unten hin gleichfalls auf zwei grosse Stufen eine kleine folgt. In der Tonreihe $c, d, es, f, g, as, h, \overline{c}$ aber ist nicht eine Spur von Ebenmaass zu entdecken. Ueberdiess liefern die Töne as und h eine gehörwidrige Tonfolge, was schon der Umstand beweiset, dass dem Sänger bei dieser Tonfolge das Treffen besonders schwer wird. Dieser Uebelstand ist denn auch den Tonsetzern, welche solche neue Moll-Tonleiter gebraucht haben, wohl fühlbar geworden. Darum findet man in ihren Compositionen in einer melodieführenden Stimme die unmittelbare Folge der Töne as und h sorgfältig vermieden, und wo die Bewegung schreitend sein soll, da beschränken sie sich durchschnittlich (in *Cmoll*) auf den Gebrauch der beiden Tonreihen as, g, f und es, d, c, H und zwar so, dass sie diese beiden Tonreihen durchschnittlich getrennt gebrauchen und nur selten beide Reihen unmittelbar aufeinander folgen lassen.

Was aber die harmonische Behandlung solcher kunstwidrigen Leiter anlangt, so stehen dazu der weiche Dreiklang der Tonika, c, es, g , der verminderte Dreiklang der Secunde, d, f, as , der weiche Dreiklang der Quarte, $f, as, \overline{c}$, der harte Dreiklang der Quinte, $g, h, \overline{d}$, der harte Dreiklang der Sexte, $as, \overline{c}, \overline{es}$, der verminderte Dreiklang der Septime, $h, \overline{d}, \overline{f}$ und endlich der vollständige Hauptvierklang, $g, h, \overline{d}, \overline{f}$, zu Gebote, wohingegen ein Dreiklang der Terz nicht gebraucht werden kann, indem es in dem h eine übermässige Quinte finden würde. Von diesen Harmonien wird der Dreiklang von as am Wenigsten gebraucht, weil er ausser dem Dreiklange von g der einzige harte Dreiklang ist, welchen die fragliche Tonreihe liefert, der harte Dreiklang von g aber eben das charakteristische Kennzeichen der hier besprochenen modernen Moll-Tonleiter sein soll und, vorzüglich wenn

ihm die Septime seines Grundtones beigegeben ist, unmittelbar zu dem tonischen Dreiklange $c\ es\ g$ leitet und somit letzteren als tonischen Dreiklang erkennbar macht. Da nun das Ohr einen harten Dreiklang unter übrigens gleichen Verhältnissen eher für einen tonischen gelten zu lassen geneigt ist als einen weichen Dreiklang, weil jener eine mehr klare und gefälligere Harmonie liefert als dieser und weil obendrein die harten Tonarten häufiger gebraucht werden als die weichen, so liegt ein verständiger Grund vor in *Cmoll* den harten Dreiklang von as möglichst zu vermeiden, weil selbiger dem weichen Dreiklang von c den Rang des tonischen Dreiklangs leicht zweifelhaft machen kann. Was hiernächst den Dreiklang $f\ as\ \overline{c}$ betrifft, so steht dem Gebrauche desselben, da er nur ein weicher Dreiklang und mit dem tonischen Dreiklange nicht in eine so innige Verbindung zu setzen ist als die Dominanten-Harmonie, der eben erwähnte Grund nicht und eben wenig ein anderer Grund entgegen. Dass der Dreiklang der Dominante eben so als in der harten Tonart gebraucht werden könne und gebraucht werde, versteht sich von selbst, indem er gerade zu dem Zwecke, dass solches geschehen könne, besonders in die weiche Tonart eingeführt worden. Ein Gleiches lässt sich von dem verminderten Dreiklange $h\ \overline{d}\ \overline{f}$ sagen, mag er allein oder in Verbindung mit der Dominante g auftreten. Was endlich den verminderten Dreiklang $d\ f\ as$ anbelangt, so ist derselbe sonst nur in der harten Parallel-Tonart von *Cmoll*, in *Esdur*, zu finden, wo er mit dem Tone b verbunden die vollständige Vierklangs-Harmonie der Dominante bildet, so dass schon dieserhalb durch das Auftreten dieses Dreiklangs $d\ f\ as$ der Zweifel erweckt wird, ob *Cmoll* oder *Esdur* zur Zeit obwalte. Nun aber kann man zwecks Bildung der nächstfolgenden Harmonie das as nicht wohl aufwärts zu h schreiten lassen, da, wie schon oben bemerkt worden, das Intervall, welches as und h bilden, gehörwidrig ist. Will man also das as nicht nach oben hin springen lassen, so muss es für die nächste Harmonie liegen bleiben oder sich abwärts bewegen. Im

ersteren Falle bleibt dem Tonsetzer, wenn er einen anderen Dreiklang folgen lassen will, nur die Wahl auch das *f* liegen und *d* zu *c* oder aber *f* zu *es* und *d* zu *c* abwärts schreiten zu lassen, wo er denn im ersteren Falle in *c f as* den für das Moll wenig bedeutsamen weichen Dreiklang der Unterdominante im letzterem Falle aber in *c es as* den harten Dreiklang der Untermediante erhielte, welchen man in dem modernen Moll, wie oben nachgewiesen worden, möglichst zu vermeiden hat. Soll aber das *as* abwärts zu *g* schreiten und durch die drei gebrauchten Stimmen wieder ein Dreiklang gebildet werden, so kann man nicht wohl *f* zu *es* und zugleich *d* zu *e* schreiten lassen, weil sonst zwei Dreiklänge, der von *d f as* und der von *c es g*, in Terz-Quintenlage aufeinander folgen würden, — was wir oben als tadelnswerth erkannt haben —. Es bliebe also nur noch der Ausweg übrig, dass man *as* zu *g*, *f* aber zu *g* oder zu *es* und *d* zu *es* schreiten liesse, wodurch man den Zusammenklang der zwei Töne *es* und *g* erhielte. Dadurch aber würde man das Gehör ganz entschieden in das parallele *Esdur* stimmen, weil man in der harten Tonart vorzüglich häufig auf den verminderten Dreiklang den tonischen folgen und dabei den Grundton des verminderten Dreiklangs nur eine kleine Stufe zur Tonika steigen, die Quinte des verminderten Dreiklangs aber nun eine kleine Stufe zur Terz der Tonika abwärts schreiten lässt. Dieser bei dem Gebrauche des verminderten Dreiklangs der Secunde in der modernen weichen Tonart hervortretende Uebelstand ist ohne Zweifel die nächste Veranlassung gewesen, dass die Tonsetzer diesem verminderten leitereigenen Dreiklange durchschnittlich die kleine Unterterz seines Grundtones oder ausser selbiger auch noch die Unterquinte solches Grundtones, dass sie also in der Tonart *Cmoll* dem Dreiklange *d f as* noch ein *H* und ausser diesem auch noch ein *G* beigegeben und, wo nur der Gebrauch von vier Stimmen ihnen zu Gebote gestanden, gegen solches *G* das *d* oder das *f* (den Grundton oder die Terz jenes Dreiklangles) ausgelassen haben. Betrachten wir zunächst den Zusammen-

klang von *H, d, f, as*, — welcher ein verminderter Septimenaccord genannt zu werden pflegt —, so bilden *H* und *as* das Intervall einer verminderten Septime. Oben haben wir unterschieden unter den beiden Fällen, in welchen dieses Intervall durch Einführung nur eines leiterfremden Tones, oder aber durch gleichzeitige Einführung von zwei leiterfremden Tönen entsteht, und wir haben dorten befunden, auf welche Weise in dem einen und dem anderen Falle die beiden betreffenden Stimmen oder eine derselben ihre Fortschreitung nehmen könne oder müsse. Tritt nun in *Cmoll* der Zusammenklang *H, d, f, as* auf, so dürfen wir das *as* unbedenklich als einen leitereigenen Ton betrachten, da in der ursprünglichen Moll-Tonleiter (der der alten Aeolischen Tonart) die Sexte klein war und auch nach der oben erwähnten modernen Theorie und Praxis klein geblieben ist. Daher dürfen wir denn diesem *as*, wenn es in dem Zusammenklange *H, d, f, as* auftritt, an und für sich eine freie Bewegung zugestehen. Es würde also, wenn *H, d* und *f* liegen bleiben, das *as* nicht allein zu *g* abwärts schreiten und dann Grundton des Vierklangs *G H d f* werden, sondern auch zu *H* oder *d* oder *f* springen können, in welchen letzteren drei Fällen ein Ton des verminderten Dreiklangs *H d f* verdoppelt werden würde. Das *H* aber anlangend, so ist dasselbe ein Ton, welcher der ursprünglichen Moll-Tonleiter (der Leiter der Aeolischen Tonart) gar nicht angehörte und welcher nach der oben erwähnten älteren Theorie und Praxis nur dann an die Stelle des eigentlichen Leitertones *B* gesetzt ward, wenn man von solchen *H* aufwärts zu *c* schreiten wollte, dessen Gebrauch also eben nur unter der Bedingung, dass das *H* zu *c* aufwärts schreite, gestattet war. Darum muss man denn folgerecht auch jetzt noch, wo die moderne Theorie in der weichen Tonart das *H* immer statt des *B* gebraucht wissen will, das *H* als einen leiterfremden Vertreter von *B* betrachten und behandeln. Weil aber dem Tonsetzer frei steht, in einem Tonstücke in jedem Augenblicke in dem Gebrauche der weichen und der ihr gleichna-

migen harten Tonart einen Wechsel eintreten zu lassen und solcher Wechsel in Tonstücken so häufig vorkommt, so wird das Gehör durch das Auftreten einer der gleichnamigen harten Tonart angehörigen Harmonie in die gleichnamige harte Tonart gestimmt; es glaubt bei dem Auftreten des Dreiklangs *G H d* so wie des Dreiklangs *H d f* und des Vierklangs *G H d f* der Componist sei in die harte Tonart übergegangen, und es gestattet dann dem *H* eben so freie Bewegung, als solches in der harten Tonart hat. Das kann aber nicht eintreten, wenn diesen Harmonien ein dem Moll allein angehöriger Ton beigegeben ist; denn in diesem Falle muss natürlich der leitereigene Ton *as* so lange, als es an sich möglich ist, eher als harmonieeigen betrachtet werden, als der leiterfremde Ton *H*, oder, mit anderen Worten, es muss in dem in der weichen Tonart auftretenden Zusammenklange *H d f as* das *as* als Quinte des Dreiklangs *d f as* und das *H* als harmoniefremde Zugabe betrachtet werden, eben wohl, wie man, wenn jener Zusammenklang in der harten Tonart aufträte, das *as* als eine harmoniefremde Zugabe zu dem Dreiklange *H d f* betrachten würde. Darum ist denn, wenn der Zusammenklang von *H d f as* in der weichen Tonart auftritt, die Bewegung des *H* nicht frei, vielmehr kann sich dasselbe als harmoniefremder Ton oder als Durchgang nur schreitend um eine Stufe bewegen und zwar abwärts zu *As* nur dann, wenn es vorher chromatisch in ein *B* verwandelt worden. Tritt aber in der weichen Tonart der Zusammenklang der fünf Töne *G H d f as* auf, von welchen freilich ausser dem *as* auch die drei Töne *G, d* und *f* der weichen Tonart, wenn gleich nicht ausschliesslich, angehören, so hat der in den vier Tönen *G, H, d, f* enthaltene dem Gehöre als Hauptvierklang bekannte Zusammenklang an sich eine so grosse Gewichtigkeit, dass das Gehör in dem *as* nur eine harmoniefremde, wenn auch nicht leiterfremde, Zugabe erkannt und daher gewärtigt, dass das *as* sich nur schreitend bewege, abwärts zu *g* oder aufwärts, wenn es nämlich zuvor chromatisch in *a* verwandelt worden, zu *h*.

Beiläufig sei noch bemerkt, dass in älteren Zeiten es durchgängig Gebrauch gewesen grössere Tonstücke, welche in einer weichen Tonart gesetzt waren, mit dem harten Dreiklänge der Tonika abzuschliessen und zwar vorzüglich in den Fällen, wo der Abschluss mittels plagalischer Cadenz bewerkstelligt ward.

Es wird hier der passlichste Ort sein, die Lehre der bisherigen Theorie über die Fortschreitung oder die so genannte Lösung der kleinen so wie auch der grossen None in nähere Berücksichtigung zu ziehen. Es ist bereits oben bemerkt worden, dass, wenn gleich die Secunde von *C* der Ton *D* sei, man unter Umständen auch $\bar{d}$ und $\overline{\bar{d}}$ u. s. w. als die Secunde von *C* benenne und behandle, dahingegen aber der Begriff des Intervalls der None es erfordere, dass der obere Ton von dem unteren wenigstens um eine Octave und noch eine Stufe entfernt sei. Ferner ist oben angegeben, weshalb man die so genannten Nebenvierklänge und alle so genannten Nonenaccorde nicht als selbstständige Harmonien und daher in jener die Septime des Grundtones und in dieser jedenfalls die None des Grundtones als einen harmoniefremden Ton zu betrachten und zu behandeln habe. Wie nun ein harmoniefremder Ton und als solcher insonderheit auch die Septime der so genannten Nebenvierklänge und die None der so genannten Nonenaccorde zu behandeln sei, davon ist oben im §. 21. und später ausführlich gehandelt worden. Es bleibt daher nur noch übrig mit dem dorten Gesagten die dahin, — das Intervall der None als eine Dissonanz müsse abwärts schreitend gelöst werden; insonderheit müsse eine Zusammenklang von fünf Tönen, welche so gestellt seien oder so gestellt werden könnten, dass sie vier aufeinander folgende Terzen bildeten (wie z. B. die fünf Töne *F, A, d, g, h* in die Stellung von *G, H, d, f, a* gebracht vier aufeinander folgende Terzen bilden), so betrachtet und behandelt werden, als befänden sie sich wirklich in einer solchen Stellung (S. oben §. 15. und 16.) und es müsse dann die Dissonanz, welche der Ton, der in solcher Stellung der

oberste sei, gegen den untersten, als dessen None, bilde, immer durch eine abwärts schreitende Bewegung solcher None gelöst werden —, von den älteren Theoristen aufgestellte Lehre zu vergleichen. Dieses wird am Leichtesten mittels Gebrauchs von Beispielen geschehen können. Betrachten wir zuerst den Fall, wo kein so genannter Nonenaccord vorliegt, vielmehr nur der oberste Ton der Harmonie zu dem untersten derselben das Intervall der None bildet. Wenn z. B.

während der Dauer der Harmonie ^e *c* eine vierte Stimme den ^G *G*

Ton *a*, die None des liegenden *G*, ergreift und bei dem nächsten Schritte solcher Stimme jene Harmonie liegen bleiben soll, so ist zu unterscheiden, ob das harmoniefremde *a* auf schwerer oder auf leichter Zeit eingetreten ist. Im ersten Falle kann es nur zu *g* abwärts schreiten, weil der nächste über ihn liegende Ton, das *h*, harmoniefremd ist; im zweiten Falle hingegen kann es sich freilich unmittelbar oder durch *as* zu dem *g*, jedoch auch aufwärts zu *c*, als zu dem nach oben hin zunächst folgenden harmonieeigenen Tone, bewegen, wenn gleich nicht sprungweise, sondern nur schreitend durch *h* oder durch *ais* und *h*. Hat jene vierte Stimme das *a* in steigender und springender Bewegung ergriffen und sie schreitet dann zu *g* herab, so erscheint *a* als ein Verzierungs-ton zu *g*. Oder wenn z. B. während der

Dauer der Harmonie ^A *E* eine vierte Stimme von *c* zu *d*, also ^C

zu der None von *C*, schritte und jene Harmonie für den nächsten Schritt der obersten Stimme liegen bleiben sollte, so würde das *d*, sei es auf leichter oder auf schwerer Zeit eingetreten, sich in beiden Fällen so gut zu *e* als zu dem *c* zurück bewegen können, da *c* und *e* beide dem *d* benachbart und beide der liegenden Harmonie angehörige Töne sind. Betrachten wir hiernächst Fälle der sogenannten Nonen-Harmonien. Wenn z. B. die Töne *G*, *d*, *f* die Harmonie bilden, —

welche, (wie wir oben gefunden haben) dem Gehöre als Hauptvierklang von *G* mit ausgelassener Terz erscheint —, nun eine vierte Stimme *a*, die None von *G*, ergreift, so kann dieses *a* sich zu jedem seiner Nachbartöne, sowohl zu *g* als zu *h*, bewegen, da beide der liegenden Harmonie angehören. Es würde sogar an und für sich rathsam sein, das *a* zu *h* steigen zu lassen, indem durch das *h* die liegende Harmonie die Terz des Grundtones, welche ihr eben noch fehlte, zugegeben erhielte. In dem Falle, wo bei dem Liegen der Harmonie *G*, *d*, *f* eine vierte Stimme, (welche z. B. das *G* verdoppelt hätte), sich zu *A* (und nicht zu *a*) bewegte, wo also *A* zu *G* eine Secunde bildete, würde die ältere Theorie dem *A* ein Fortschreiten eben sowohl zu *H* als zu *G* erlauben. Warum sollte dieses nicht eben wohl geschehen können, wenn statt *A* vielmehr *a* auftritt, da ja die grosse None zu ihrem Grundtone nicht einst so sehr dissonirt, als die grosse Secunde. Würde man ja nichts dagegen haben, wenn ein Basssänger sich den Ton *G* auf einer Guitarre im sogenannten gebrochenen Accorde mit den Tönen $\bar{f}$, *g*, *a*, *h*, $\bar{d}$, $\bar{f}$ begleitete, und doch wäre nicht zu leugnen, dass das *a* der Guitarre die None zu dem gesungenen Tone *G* und dem Hauptvierklange von *G H d f* als harmoniefremd beigegeben sei. Nehmen wir nun als Beispiel einen der sogenannten Neben-Nonenaccorde. Wenn während der Dauer der Harmonie *F A c e*, — in welcher entweder das *F* eine harmoniefremde Zugabe zu dem weichen Dreiklange von *A* oder aber *e* eine harmoniefremde Zugabe des harten Dreiklangs von *F* sein, mithin, wenn keine neue Harmonie auftreten soll, die Zugabe *e* sich nur zu *f* oder aber die Zugabe *F* sich zu *E* bewegen muss —, eine fünfte Stimme den Ton *g* ergriffen hat, welcher weder dem harten Dreiklange von *F* noch dem weichen Dreiklange von *A* angehört, so sind in Beziehung auf das Fortschreiten des *g* folgende Fälle zu unterscheiden. Bleibt 1) bei einem Fortschreiten des *g* die liegende Harmonie *F A c e* noch unverändert, so kann *g* zu *a* aufwärts und zu *f* abwärts schreiten, wo es denn vor der Hand zweifelhaft bliebe, ob *a*

die Terz des Dreiklangs von *F* oder den Grundton des Dreiklangs von *A* verdoppeln solle. Schreitet 2) gleichzeitig das *e* zu *f*, so kann das *g* sich eben wohl zu *a* als der Terz des Dreiklangs von *F* oder zu *f* als dem Grundtone dieses Dreiklangs bewegen. Schreitet 3) das *F* zu *E*, wodurch entschieden wird, dass das *F* vorher eine harmoniefremde Zugabe zu dem Dreiklange von *A* gewesen sei, so kann das immer noch als harmoniefremd gebliebene *g* nicht zu *f*, als einem dem Dreiklange von *A* nicht angehörigen Tone, sondern nur aufwärts zu *a* schreiten.

Hieraus ergibt sich also, dass die None freilich unter besondern Umständen (wie in dem oben gegebenen Beispiele, wo zu der Harmonie von *G c e* ein *a* auf schwerer Zeit gekommen ist) in abwärts schreitender Bewegung gelöst werden müsse, z. B. auch aus andern Gründen in dem Falle, wo von der Harmonie *F, A, d, f, a* die Töne *a, f* und *d* liegen geblieben sind, während schon *F* zu *G* und *H* zu *A* gestiegen ist, wo also das *a* als retardirend erscheint und nun um deswillen nicht zu *h* aufwärts schreiten darf, weil es sonst mit dem *A* eine Octav-Parallele machte; dass aber es einer allgemein dahin, eine jede None müsse immer abwärts schreitend gelöst werden, aufgestellten Regel an einem verständigen Grunde gänzlich fehle.

Endlich mag hier noch die Bemerkung Platz finden, dass einige Theoristen einen Haupt-Vierklang mit [hinzugesetzter grosser oder kleiner None als eine, wie sie es nennen, selbstständige Harmonie, nämlich als eine solche betrachtet wissen wollen, in welcher die None sich sprungweise zu einem andern solcher Harmonie angehörigen Tone bewegen dürfe, in dieser Beziehung also eben das Vorrecht habe, welches man in dem Hauptvierklange der Septime unbedenklich eingeräumt hat, wiewohl dieses Vorrecht der Septime im Hauptvierklange auf dem Umstande beruhet, dass die einem harten Dreiklang hinzugegebene kleine Septime dem Ohre gar nicht unangenehm ist, wogegen dasselbe in einer None immer eine nur harmoniefremde Dissonanz erkennt, welche ihm besonders

fühlbar wird, wenn dieser dissonirende Ton sich springend fortbewegt. Für eine solche Behauptung wissen jene Theoristen als Grund nichts Anderes als den Umstand anzuführen, dass auch gute Tonsetzer, freilich nur in seltenen Fällen, die None zu einem dem Hauptvierklange angehörigen Tone hätten springen lassen. Nun aber verliert eine dem Gehöre als unschön erscheinende Tonfolge solchen ihren Makel dadurch noch nicht, dass dieser oder jener Tonsetzer sich derselben in seltenen Fällen bedient hat, und überdiess findet sich unter den von solchen Theoristen für ihre Behauptung aufgeführten Beispielen kein einziges, in welchem nicht während des Sprunges der None der Grundton der Harmonie liegen geblieben wäre. Durch ein solches Liegenbleiben des Grundtones aber wird wenigstens unter Umständen das Gehör schon einigermaßen zufrieden gestellt. Wenn z. B. während der Fortdauer der Harmonie *G H d f* eine fünfte Stimme die Tonfolge $\overline{a} \overline{h} \overline{d} \overline{f} \overline{g}$ vorträge, so würde man dieses als einen sogenannten gebrochenen oder arpeggiert vorgetragenen Accord betrachten, in welchem, während *G* liegen geblieben, die None $\overline{a}$ am Ende sich in $\overline{g}$ statt in $\overline{g}$ gelöst habe.

§. 27.

Nachdem wir auch die weiche Tonart kennen gelernt haben, wird sich die Lehre von den Ausweichungen weiter fortführen lassen; als wobei wir uns dessen, was bereits oben, nämlich Seite 119 — 131, Seite 162 — 167, Seite 184 189 —, vorgekommen ist, erinnern und zugleich die beiden Umstände vor Augen behalten müssen, dass

1) in der (nach oben und unten hin verlängerten) Guidoschen Tonreihe, wie selbige in Fig. I. und II. dargestellt worden, jedes neu eingeführte *Fa* und jedes neu eingeführte *Mi* die Voraussetzung verlangt, dass in der Leiter, welcher solcher neuer Ton angehört, die bis dahin in der Guidoschen Tonreihe neu aufgefundenen Töne schon enthalten seien,

dass also z. B., wenn in Fig. I. man, von $\overline{G}$ ab aufwärts schreitend, zu dem Tone as , welcher ein $\overline{Fa}$ zu $\overline{g}$ bildet, gelangt ist, die Leiter derjenigen Tonart, welcher dieses as angehören soll, die auf dem Wege von $\overline{G}$ nach as gefundenen neuen Töne b und es (statt h und $\overline{e}$) schon enthalte, und dass ebenso, wenn in Fig. II. man, von $\overline{g}$ abwärts schreitend, zu dem Tone $\overline{dis}$ gelangt ist, die Leiter derjenigen Tonart, welcher dieses $\overline{dis}$ angehören soll, die auf dem Wege von $\overline{g}$ bis $\overline{dis}$ gefundenen neuen Töne fis , cis und gis (statt f , c und g) schon enthalte; dass

2) die Leiter der weichen Tonart ganz andere Einschnitte habe als die Leiter der harten Tonart, in welcher Beziehung wir, die Tonart von C als Beispiel nehmend, Folgendes bemerken wollen. Die gleichnamige harte Tonart $Cdur$ hat ein zweifaches $Mi-Fa$, das Haupt- $Mi-Fa$ in $H c$, das Neben- $Mi-Fa$ in $e f$. $Cmoll$ hingegen hat, wenn

a) seine Leiter der Aeolischen Tonart gleich sein soll, auch ein zweifaches $Mi-Fa$, das eine in $d es$, das andere in $g as$, also in denselben Tönen, welche das zweifache $Mi-Fa$ in der Parallel-Tonart $Esdur$ bilden.

Wenn

b) bei aufwärts schreitender Bewegung, nach der oben erwähnten älteren Theorie, die Töne a und h statt as und b gebraucht werden, so hat die Leiter wiederum zwei Einschnitte, jedoch nicht in $d es$ und $g as$, sondern in $d es$ und $h c$. Endlich hat

c) die nach der oben erwähnten neueren Praxis gemodelte Leiter der weichen Tonart drei Einschnitte, welche durch die Töne $d es$, $g as$ und $h c$ gebildet werden.

Vorab springt in die Augen, dass von den beiden Einschnitten, welche durch $d es$ und durch $g as$ gebildet werden, keines geeignet sei, das Auftreten der Tonart $Cmoll$ anzudeuten, oder, wie man zu sagen pflegt, das Gehör in diese Tonart zu stimmen. Nicht allein, dass keiner dieser Einschnitte auf irgend eine Weise zu dem Tone c hinleitet,

sondern es muss der Eintritt jener beiden Einschnitte das Gehör nothwendig in die Parallel-Tonart *Esdur*, welcher eben solche zwei Einschnitte eigen sind, stimmen. Daraus folgt, dass man eine Ausweichung aus einer Tonart, welcher die Töne *d* und *g*, nicht aber die Töne *es* und *as* angehören, in die Tonart *Cmoll* weder durch Einführung der Tonfolge *d es* oder der Tonfolge *g as* noch durch Einführung beider begründen könne. Was aber die Einführung der Tonfolge *h c* in einer Tonart, welcher der Ton *h* fremd jedoch der Ton *b* eigen ist, anlangt, so würde nach Maassgabe dessen, was bei der harten Tonart gilt, in dieser Tonfolge, solche an und für sich betrachtet, ein Haupt-*Mi-Fa*; mithin das *c* als Tonika zu betrachten sein, wohingegen es als ein Neben-*Mi-Fa* von *fis g* erschiene, wenn gleichzeitig der Ton *fis* aufträte, indem (siehe Fig. I. und II.) in der absteigenden Reihe der Tetrachorde *b a g f*, *f e d c*, *c H A G* und *G Fis E D* der Ton *h* eher erscheint als der Ton *fis*. Wenn man aber auch die beregtermassen eingeführte Tonfolge *H c* als ein Haupt-*Mi-Fa* betrachten will, so kann darin doch eben sowohl das dem *Cdur* als das dem *Cmoll* angehörige Haupt-*Mi-Fa* enthalten sein und der sich in dieser Beziehung herausstellende Zweifel ist mit Bestimmtheit nicht anders zu lösen als dadurch, dass dem *c* die Töne *es* und *g* oder aber *e* und *g* harmonisch beigegeben werden, wo denn ersichtlich wird, ob der Ton *c* der weichen oder aber der harten Tonart als Tonika angehören solle. Im Voraus ist dieser Zweifel nicht zu lösen, mag dem Eintritte des tonischen Dreiklangles die Harmonie *d, f, as* (als von welcher man, wenn nämlich eine Ausweichung Statt finden soll, eben wohl zu *c e g* als zu *c es g* gelangen kann) oder die Harmonie *H, d, f* oder der Zusammenklang von *h, d, f, as* oder der Zusammenklang von *G, H, d, f, as* oder auch der von *G, H, d, f, a* (als auf welche letzteren man eben wohl den harten, als den weichen Dreiklang von *c* folgen lassen kann) unmittelbar vorangegangen sein, — als was sich aus dem, was oben über die harmonische Behandlung der modernen

Leiter der weichen Tonart vorgekommen ist, näher ergeben wird.

Endlich sei eine dritte Vorbemerkung

3) die, dass, — da in den beiden in Fig. I. und II. dargestellten Tonreihen, welche beide von der aus den sogenannten natürlichen Tönen gebildeten Leiter ausgehen, jeder neu gefundene Ton die Leiterbehörigkeit aller schon vor ihr gefundenen neuen Töne voraussetzt —, in den Fällen, wo bei einem Harmonieschritte gleichzeitig mehrere der bisherigen Tonart nicht angehörig gewesenen Töne auftreten,

a) von ihnen nur derjenige, welcher in den in Fig. I. und II. gezeichneten Reihen zuletzt als Neuling auftritt — mithin entschieden ein *Mi* oder *Fa* eines Haupt- oder eines Neben-*Mi-Fa* sein muss —, mittels schreitender Bewegung eingeführt werden müsse, die übrigen aber sprungweise ergriffen werden können; dass

b) solche übrigen Neulinge, wenn sie auch in schreitender Bewegung eben so als sonst eigentliche *Mi*- oder *Fa*-Töne eingeführt werden, dennoch nicht als *Mi*- oder aber *Fa*-Töne zu betrachten sind.

Einige Beispiele werden genügen, dieses noch verständlicher zu machen. Wenn, während ein Tonstück sich bis lang in *Cdur* oder auch in *Amoll* bewegt hat, der Harmonie-

schritt $\begin{array}{c} \overline{e} \quad \smile \quad \overline{e} \\ \overline{c} \quad \text{—} \quad \overline{cis} \\ \overline{a} \quad \text{—} \quad \overline{ais} \\ \overline{a} \quad \text{—} \quad \overline{fis} \end{array}$ vorkommt, so ist von den, weder dem

Cdur noch dem *Amoll* angehörig gewesenen, drei Neulingen *fis*, *cis* und *ais* das *ais* ein in Fig. II. erst nach dem *fis* und nach dem *cis* auftretenden Ton, welcher nur einer Tonart angehören kann, deren Leiter schon *fis* statt *f* und *cis* statt *c* enthält. Darum wird hier das *ais* ohne Sprung durch chromatische Erhöhung des der dritten Stimme zugetheilten Tones *a* eingeführt, wohingegen die vierte Stimme sich springend von *a* zu *fis* bewegt, durch die Bewegung des $\overline{c}$ zu $\overline{cis}$ aber keinesweges ein neues *Mi* eingeführt wird, indem der

Ton *cis* als ein *Mi* betrachtet sein *Fa* nur in dem Tone *d* finden könnte, in einer Tonart aber, welcher *ais* angehört, wohl ein *dis* nicht aber ein *d* zu finden ist. Oder gesetzt, es käme während des Obwaltens von *Cdur* der Harmonien-

schrift $\begin{array}{c} \overline{e} \text{ — } \overline{e} \\ h \text{ — } \overline{cis} \\ h \text{ — } \overline{ais} \\ g \text{ — } \overline{fis} \end{array}$ vor, worin die dritte Stimme in ihrer Be-

wegung von *h* zu *ais* ein neu eingeführtes Haupt-*Fa-Mi* zeichnet, so kann die in der vierten Stimme vorkommende Tonfolge *g, fis* nicht mehr als ein eigentliches *Fa-Mi* betrachtet werden, indem, wenn auch in dem modernen *Hmoll* die Har-

monienfolge $\begin{array}{c} \overline{ais} \text{ — } h \\ g \text{ — } \overline{fis} \end{array}$ vorkommen kann, darin doch die kleine

Tonstufe *g fis* weder ein Haupt- noch ein Neben-*Fa-Mi* bilden oder, mit andern Worten gesagt, für den Sitz der Tonika nicht entscheidend sein kann, Oder man nehme den

Harmonienschritt $\begin{array}{c} f \text{ — } \overline{fes} \\ d \text{ — } \overline{des} \\ A \text{ — } B \\ A \text{ — } \overline{Ges} \end{array}$, in welchem der Hauptvierklang

der Tonart von *Ces* gefunden wird, indem das *A* der dritten Stimme sich schreitend zu *B*, dem Subsemitonium von *Ces*, und das *f* der obersten Stimme sich schreitend zu *fes*, als dem *Fa*-Tone in dem Neben-*Fa-Mi* *fes es*, bewegt, während der Ton *Ges* (welcher in der Guidoschen Reihe schon vor dem Tone *fes* aufgetreten ist) dadurch eingeführt wird, dass die unterste Stimme sich um eine übermässige Secunde abwärts bewegt. Die hier gewählten Beispiele sind besonders

in der Hinsicht von einander unterschieden, dass in $\begin{array}{c} \overline{e} \text{ — } \overline{e} \\ \overline{c} \text{ — } \overline{cis} \\ a \text{ — } \overline{ais} \\ a \text{ — } \overline{fis} \end{array}$

einstheils in dem $\overline{e}$ der *Fa*-Ton zu dem dem *Hdur* angehörigen Neben *Fa-Mi* $\overline{e} \overline{dis}$ schon liegt und anderntheils der *Mi*-Ton zu dem Haupt-*Mi-Fa* *ais h* durch chromatische Er-

$\overline{e} \sim \overline{e}$
 höhung des *a* gefunden wird; wohingegen in $\overline{h} - \overline{cis}$ auch die
 $\overline{h} - \overline{ais}$
 $\overline{g} - \overline{fis}$
 Septime des Hauptvierklangs *fis*, *ais*, *cis*, *e* in dem *e* schon
 liegt, das Haupt-*Fa-Mi* aber in der Tonfolge *h ais* schon

$f - fes$
 $d - des$
 vollständig gezeichnet wird; dass ferner in $A - B$ der *Fa-*
 $A - Ges$

Ton zu dem Neben-*Fa-Mi* *fes es* durch chromatische Erniedrigung des *f* und das *Mi* zu dem Haupt-*Mi-Fa* *B ces* dadurch, dass das *A* um eine kleine Stufe aufwärts schreitet, gefunden wird.

$g - ges$
 $e - es$
 In einem vierten Beispiele $c \sim c$ liegt schon in dem
 $G - As$
c des *subsemitonium modi* für das angedeutete *Desdur* oder

$g - fis$
 $e - dis$
Desmoll und in $c - His$ ist *His* als ein *Mi* zu dem Haupt-
 $G - Gis$
Mi-Fa His cis der Tonart von *Cis* mittels enharmonischer Rückung beschafft.

Anmerkung. Man wolle in allen diesen Beispielen bewährt finden, was schon mehrfach bemerkt worden, dass nämlich der aus der in Fig. I. dargestellten Reihe entnommene neueste Ton immer das *Fa* in dem der neu eingeführten Tonart angehörigen Neben-*Mi-Fa* ist, — wie denn in dem dritten Beispiele *fes* das *Fa* zu der der künftigen Tonika *Ces* angehörigen grossen Terz *es* und in dem vierten Beispiele *ges* das *Fa* zu der der künftigen Tonika *Des* angehörigen grossen Terz *f* liefert —, und dass der aus der in Fig. II. dargestellten Reihe entnommene neueste Ton (nämlich im ersten Beispiele *ais*, im zweiten gleichfalls *ais* und im fünften Beispiele *His*) immer das *Mi* zu dem Haupt-*Mi-Fa* der Tonart, in welcher ausgewichen worden, liefert.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir nun die einer Tonart angehörigen sieben Dreiklänge und dann den solcher Tonart angehörigen Hauptvierklang in Betracht ziehen, um

die Ausweichungen zu finden, welche von dieser Harmonie ab mittels (in der Hauptsache) schreitenden Stimmenbewegung und unter Anwendung der oben (Seite 164 und folgend) angegebenen verschiedenen Arten des Verfahrens bewerkstelligt werden können,

In Fig. VI. der anliegenden Notenblätter finden sich nun alle Ausweichungen, welche von den sieben Dreiklängen und dem Hauptvierklang der Tonart *Cdur* ab in eine bestimmte andere Tonart bewerkstelligt werden können, dargestellt. Jeder Dreiklang ist vierstimmig, und zwar zuerst mit verdoppeltem Grundton, dann mit verdoppelter Terz und zuletzt mit verdoppelter Quinte aufgestellt; jeder der neu eingeführten Tonart als ein *Mi* oder ein *Fa* angehöriger Ton ist, wo er nicht schon lag, oder nicht vermöge enharmonischer Rückung beibehalten werden konnte, nur mittels schreitender Bewegung *) eingeführt; es ist der sogenannte Querstand auch die Parallel-Bewegung in reinen Quinten und in reinen Quarten und die gerade Bewegung in den beiden äusseren, das Intervall der Octave bildenden, Stimmen (als von welcher ein geübtes Ohr immer etwas unangenehm berührt wird) vermieden. Bei einer Beobachtung dieser Schranken hat nicht jede Ausweichung in möglichster Vollkommenheit, d. h. es hat nicht immer der ganze der neuen Tonart angehörige Hauptvierklang, sondern statt dessen mitunter nur der ihr angehörige verminderte Dreiklang geliefert werden können. Und wie eine Ausweichung in zwei enharmonisch gleichbedeutende Hauptvierklänge bald mittels Erhöhung, bald mittels Erniedrigung von Tönen und bald auf beiderlei Wegen, ohne die Regeln der Stimmenführung zu verletzen, bewerkstelligt werden kann, so bezeichnen die in Fig. VI. offen gelassenen Stellen, dass in dem betreffenden Falle die Ausweichung nur auf einem jener Wege zu erreichen gewesen und daher der enhar-

*) als wofür aber, nach Maassgabe der in F.g. I. und II. aufgestellten Entwicklung des Tonsystems, die Bewegung von *f* zu *fisis* und von *f* nach *eses* nicht zu halten ist.

harmonisch gleichbedeutende Vierklang nur mittels enharmonischer Rückung einzuführen sei. Was aber diejenigen Ausweichungen in eine bestimmte Tonart, welche sich auch mit drei oder zwei Stimmen beschaffen lassen, betrifft, so sind selbige aus Fig. VI. leicht zu entnehmen. Und eben wohl werden diejenigen Ausweichungen, welche in solcher Fig. VI. nur von der Tonart C angehörigen Harmonien aus gefunden worden, auch leicht von der jeder andern Tonart angehörigen Harmonien ab gefunden werden können. Wenn z. B. man in der Tonart *Desdur* von dem Dreiklange der Prime oder der Tonika, welcher mit verdoppelter Terz liegt, also

von $\begin{matrix} f \\ \text{des} \\ A_s \\ F \end{matrix}$ zu dem Hauptvierklange $\begin{matrix} C \\ F_{is} \\ A \\ D \end{matrix}$ gelangen will, dessen

Grundton um einen halben Ton höher steht als der Grundton des Dreiklangs von *Des*, so hat man in Fig. VI. den Dreiklang der Tonika C mit verdoppelter Terz aufzusuchen,

wo man finden wird, dass von $\begin{matrix} e \\ c \\ g \\ e \end{matrix}$ nach $\begin{matrix} f \\ ces \\ as \\ des \end{matrix}$ ausgewichen worden. Unter Beobachtung derselben Fortschreitung findet

sich von selbst die Ausweichung von $\begin{matrix} f \\ \text{des} \\ A_s \\ F \end{matrix}$ zu $\begin{matrix} ges \\ \text{deses} \\ B_{es} \\ E_{ses} \end{matrix}$, welches dem

$\begin{matrix} f_{is} \\ c \\ A \\ D \end{matrix}$ enharmonisch gleich ist und solches sofort verwandelt werden kann. Unmittelbar und ohne enharmonische Rückung

würde man von $\begin{matrix} f \\ \text{des} \\ A_s \\ F \end{matrix}$ zu dem Hauptvierklange $\begin{matrix} c \\ A \\ F_{is} \\ D \end{matrix}$ um deswillen

nicht gelangen können, weil die Septime *c* nur mittels schreitender Bewegung, hier also nur von dem *des* der zweiten

Stimme ab, eingeführt werden, man aber in einer andern
 Stimme, soll ein Querstand vermieden werden, den Ton *D*
 nicht auftreten lassen darf. Dieserhalb lässt sich $\begin{matrix} f \\ \text{des} \\ A_s \\ F \end{matrix}$ unmittel-

bar nur zu dem verminderten Dreiklange $\begin{matrix} c & c \\ A & \end{matrix}$ überleiten, und
 $\begin{matrix} F_{is} \end{matrix}$

zwar aus demselben Grunde, aus welchem in Fig. VI. von $\begin{matrix} = \\ e \\ = \\ c \\ - \\ g \\ e \end{matrix}$

ab nicht der vollständige Vierklang $\begin{matrix} \overline{h} \\ \overline{gis} \\ \overline{eis} \\ \overline{cis} \end{matrix}$ sondern nur der ver-

minderte Dreiklang $\begin{matrix} \overline{h} & \overline{h} \\ \overline{gis} & \\ \overline{eis} & \end{matrix}$ hat gewonnen werden können. Diese

Erscheinung rechtfertigt sich dadurch, dass nach der oben ge-
 stellten Aufgabe von einem Dreiklange, von welchem *Des* der
 Grundton war, der Hauptvierklang von *D*, in welchem also
D der Grundton ist, gefunden werden, mithin der Grundton
 um einen halben Ton steigen sollte. Darum hätte man denn
 zur Lösnnng der gestellten Aufgabe in der in Fig. VI. enthalte-
 nen Tabelle von dem harten Dreiklange der Tonika *C* (mit
 verdoppelter Terz) ab nicht, wie oben geschehen, den Haupt-
 vierklang von *Des*, — dessen Grundton nicht um einen hal-
 ben Ton, sondern um eine kleine Stufe höher liegt als *C* —,
 sondern vielmehr den Hauptvierklang von *Cis* aufsuchen sol-
 len. Oder man stelle sich die Aufgabe von dem tonischen

Dreiklange $\begin{matrix} g_{is} \\ d_{is} \\ H_{is} \\ G_{is} \end{matrix}$ zu dem Vierklange $\begin{matrix} es \\ c \\ A \\ F \end{matrix}$ zu moduliren, so wird

dieses leicht geschehen können, indem die Septime *es* schon

in dem *dis* und die Quinte *c* schon in dem *His* vorliegt, die grosse Terz *A* aber in schreitender Bewegung von *gis* zu *a* gefunden wird und der Grundton *F* mittels springender Bewegung von *Gis* zu *F* eingeführt werden darf, wodurch man

die Harmonienfolge $\begin{array}{l} \text{gis} \quad a \\ \text{dis} \text{ — } \text{es} \\ \text{His} \text{ — } \text{c} \\ \text{Gis} \text{ — } \text{F} \end{array}$ erhält. Will man diese Har-

monienfolge in Fig. VI. aufsuchen, welches von $\begin{array}{c} \text{c} \\ \text{—} \\ \text{g} \\ \text{—} \\ \text{e} \\ \text{—} \\ \text{c} \end{array}$ ab gesche-

hen müsste, so verhält sich $\begin{array}{c} \text{c} \quad \text{des} \quad \text{gis} \quad a \\ \text{G} \text{ zu } \text{Asas} \text{ wie } \text{dis} \text{ zu } \text{es} \\ \text{E} \text{ zu } \text{Fes} \text{ wie } \text{His} \text{ zu } \text{c} \\ \text{C} \text{ zu } \text{Bes} \text{ wie } \text{Gis} \text{ zu } \text{F} \end{array}$, indem,

wenn man in Fig. II. von da ab, wo zu erst der Ton *his* gefunden worden, zur Linken bis g und dann in Fig. I. von *G* zur Rechten bis zum ersten *es* fortzählt, dieses *es* im zehnten Tetrachorde auftritt und eben so, wenn man in Fig. I. von as as zur Linken bis *E* fortzählt, dieses *E* im zehnten Tetrachorde auftritt, oder, mit anderen Worten, indem das Neben-*Fa es* von dem Haupt-*Mi his* eben so weit entfernt ist als das Neben-*Fa as as* von dem Haupt-*Mi e*. Nun aber ist der Haupt-

vierklang $\begin{array}{c} \text{as as} \\ \text{fes} \\ \text{des} \\ \text{Bes} \end{array}$ in Fig. VI. nicht aufgeführt, weil bei der An-

fertigung dieser Tabelle doppelt erniedrigte und doppelt erhöhte Töne nicht als Grundtöne betrachtet sind. Indessen ist auch hier Aushülfe leicht erlangt, wenn man sich der enharmonischen Rückung bedient und an die Stelle des ver-

missten Vierklangs $\begin{array}{c} \text{As as} \\ \text{Fes} \\ \text{Des} \\ \text{Bes} \end{array}$ den Vierklang $\begin{array}{c} \text{g} \\ \text{e} \\ \text{cis} \\ \text{A} \end{array}$ treten lässt,

wo es sich denn ergibt, dass die Harmonienfolge

$$\begin{array}{c} \underline{\underline{c}} - \underline{\underline{a}} \\ \underline{g} - \underline{g} \\ \underline{e} - \underline{e} \\ \underline{c} - \underline{cis} \end{array}$$

gleich sei der Harmonienfolge

$$\begin{array}{c} \underline{gis} - \underline{eis} \\ \underline{dis} - \underline{dis} \\ \underline{His} - \underline{His} \end{array}$$

Nun aber ist

$$\underline{Gis} - \underline{Gisis}$$

der Hauptvierklang

$$\begin{array}{c} \underline{dis} \\ \underline{His} \\ \underline{Gisis} \\ \underline{Eis} \end{array}$$

mit dem Hauptvierklange

$$\begin{array}{c} \underline{es} \\ \underline{c} \\ \underline{A} \\ \underline{F} \end{array}$$

enharmoni-

nisch gleichbedeutend, — was auch in Fig. VI. durch einen Bindestrich (—) angedeutet worden.

§. 28.

Nachdem im §. 26. die Lehre von dem Baue der Leiter der weichen Tonart und der Harmonisirung derselben eingeschaltet und dann im §. 27. die Lehre von den Ausweichungen weiter ausgeführt worden, so lässt sich jetzt die Reihe des im §. 25. für den vierstimmigen Satz unter No. 1 bis 20 aufgestellten allgemeinen Regeln passlicher, als früher der Fall war, fortsetzen.

Es hat der Tonsetzer

21) seine Melodien so einzurichten, dass darin bei schreitender Bewegung, die in dem Guidoschen Tetrachorde enthaltene Stufenfolge als vorherrschend erscheine;

NB. was auch dann der Fall sein wird, wenn in diese Stufenfolge sogenannte Verzierungsnoten oder leiterfremde Durchgänge eingeschoben werden. So z. B. ist in der Tonreihe $\underline{ch}, \underline{ha}, \underline{ag}, \underline{g}$ das Tetrachord $\underline{c} \underline{h} \underline{a} \underline{g}$ (deutlich genug zu erkennen, so wie das Tetrachord $\underline{f} \underline{e} \underline{d} \underline{c}$, wenn auch zwischen $\underline{d}$ und $\underline{c}$ ein $\underline{des}$ eingeschoben wird, indem nämlich eine solche Tonreihe als ein Ganzes betrachtet (s. oben §§. 5 bis 7.) ein Ebenmaass und zugleich einen

Wechsel, wie kein anderer Abschnitt der Leiter von vier Tönen, bekundet und daher Wohlklang an sich begründet und indem überdiess aus einer solchen Melodie selbst und ohne Zutritt von Harmonie wenigstens schon so viel erkannt wird, dass sie nur einer von zwei bestimmten harten Tonarten (z. B. die Reihe *f e d c* entweder der Tonart von *f* oder der von *c*) oder aber nur einer weichen Tonart (z. B. die Reihe *f e d c* nur dem modernen *Amoll*) angehören könne.

Freilich stellt auch das ältere Griechische Tetrachord in der Folge von zwei grossen Stufen und einer kleinen eben wohl Gleichmaass und Wechsel dar; allein unser Ohr ist einmal an die Leiter der harten Tonart, — welche sich in zwei Guidosche Tetrachorde, aber nicht in zwei Griechische, zerlegen lässt und in welcher die beiden Einschnitte so grosse Bedeutung haben —, gewöhnt; wohingegen unsere moderne Leiter der weichen Tonart nicht einst zwei Griechische Tetrachorde liefert. Solche sind nur in der Leiter der uns ohnlängst entfremdeten Aeolischen Tonart, z. B. in *a g f e* und *e d c H*, zu finden, und auch in dieser, wollte man sie noch jetzt gebrauchen, würde den beiden Einschnitten (*f e* und *c H*) keine dem Ohre erkennbare Bedeutsamkeit zu verschaffen sein.

Zu beiderlei eben erwähnten Vortheilen tritt noch ein Dritter, wenn der Tonsetzer in einer Melodie

22) die Verbindung der beiden Guidoschen Tetrachorde, woraus eine Tonleiter besteht, in ihrem Mittelpunkt, der Tonika, bezeichnet, indem dadurch das *Haupt-Mi-Fa* der obwaltenden Tonart, und somit die Tonart selbst unverkennbar gemacht wird.

Dann

23) wird eine Melodie, welche in dem oberen der Tonart angehörigen Tetrachorde zur Tonika abwärts führt, immer mehr Weiche und Zartheit bekunden als die, welche, wiewohl kräftiger, in dem unteren Tetrachorde zur Tonika aufwärts strebt

Der Grund davon liegt in der Beschaffenheit der Organe der Menschenstimme, welche bekanntlich in dem Vortrage einer absteigenden Tonreihe an Stärke ab- und in dem Vortrage einer steigenden Tonreihe zunimmt.

Schon der letzte Schluss von der Secunde zur Tonika (als von *d* zu *c*) klingt weicher als der, eine kleine Tonstufe zeichnende, Schluss von dem Subsemitonium zur Tonika (von *h* zu $\bar{c}$).

Ferner

24) muss die Begleitung so eingerichtet sein, dass man aus dem Ganzen die Melodie als hervortretende Stimme fortwährend und deutlich heraushören könne, dass also (wie es in der Kunstsprache heisst) die Melodie nicht so sehr von der Begleitung gedeckt werde.

Diese Einrichtung hat der Tonsetzer nach dem Verhältnisse, in welchem die für die Melodie und für die Begleitung gebrauchten Tonmittel bezüglich ihrer Klangfarbe und ihrer Gewalt zu einander stehen, abzumessen, jedenfalls aber sich zu hüten, dass nicht zu viel und nicht zu starke begleitende Stimmen oberhalb der Melodie hörbar werden, da bei gleicher Stärke der gebrauchten Tonmittel der höhere Ton dem Ohre bemerklicher wird als der tiefere.

Es

25) müssen die der Melodie beizugebenden Harmonien so gewählt werden, dass sie der Bedeutung, welche die Melodie in Beziehung auf Tonart und Tonleiter an sich schon hat, entsprechen.

Es würde z. B. die in einer Melodie vorkommende Tonfolge $\underline{\underline{f}}, \underline{\underline{e}}, \underline{\underline{d}}, \underline{\underline{c}}, \underline{\underline{h}}$ an sich die Bedeutung haben, dass sie entweder dem *Cdur* oder dem *Amoll* angehöre. Hat die Melodie sich unmittelbar vorher in *Cdur* bewegt, und ist dadurch das Ohr in diese Tonart gestimmt, so erwartet das Ohr, dass auch die eben angegebene Tonreihe der Leiter von *Cdur* angehören werde. Indessen ist es auch zufrieden gestellt, wenn dennoch durch die Harmonie ein Uebertritt in das *Amoll*

welchem auch jene Tonreihe angehören könnte, angedeutet wird. Gesetzt aber, es würde nun die Tonreihe $\overline{f}, \overline{e}, \overline{d}, \overline{c}, \overline{h}$ mit g, g, gis, a, a mit d, e, e, fis, fis begleitet, so würde zunächst das Ohr G, c, H, d, dis

durch den in der Harmonienfolge $\begin{array}{c} \overline{f} \text{ — } \overline{e} \\ \overline{g} \text{ — } \overline{g} \\ \overline{d} \text{ — } \overline{e} \\ \overline{G} \text{ — } \overline{c} \end{array}$ enthaltenen Ton

fall mit zugesetzter Bassclausel gewissermaassen mit Gewalt in *Cdur* gestimmt sein. Es würde sich in seiner desfallsigen Erwartung getäuscht finden, wenn es das folgende $\overline{d}$ der Melodie mit $H e gis$ begleitet hörte; es würde sich jedoch leicht in diese Täuschung finden, da es nach dem Auftreten des Hauptvierklangs von $H e gis \overline{d}$ den Uebergang in die Tonart von *A* voraussetzte und in der Leiter von *Amoll* die erwähnte Tonfolge eben wohl als in *Cdur* zu finden ist. Wenn aber hierauf in den folgenden Harmonien das $\overline{c}$ der Melodie als Septime des nur der Tonart *G* angehörigen Hauptvierklangs $d fis a c$ und dann das $\overline{h}$ der Melodie als Grundton des nur der Tonart *E* angehörigen Hauptvierklangs $dis fis a h$ auftritt, so wird der Reiz, welchen die Melodie an sich und ohne Zuthat hatte, gänzlich verwischt. Die erwähnte Tonreihe zeichnete in schreitender Bewegung von oben nach unten ein Guidosches Tetrachord, ein kleineres melodisches Ganzes. Der hinzugefügte Ton $\overline{h}$ bezeichnete zugleich (da nun ausser dem $\overline{f} \overline{e}$ das zweite *Fa-Mi* durch $\overline{c} \overline{h}$ angedeutet worden), dass das Tetrachord $\overline{f} \overline{e} \overline{d} \overline{c}$ in dem $\overline{c}$ seine Verbindung mit einem anderen ihm zugehörigen kleineren melodischen Ganzen habe (wenigstens in Beziehung auf die harte und die ältere weiche Tonart). Nun aber wird die dadurch, dass man eine Tonreihe als ein melodisches Ganzes erkannt hat, entstandene Empfindung ganz ausgelöscht oder wenigstens in den Hintergrund gedrängt, wenn durch das unerwartete Auftreten der beiden Hauptvierklänge von *D* und von *H* das Ohr von dem Verfolge der Melodie

abgeleitet und darauf aufmerksam gemacht wird, dass die Töne $\overline{c}$ und $\overline{h}$ diesen beiden Hauptvierklängen angehören sollen.

Anmerkung. Die eben aufgestellte Regel ist eigentlich dieselbe, welche die bisherige Kunstlehre in die, weniger bestimmte, Vorschrift die Harmonie müsse aus der Melodie entwickelt werden, gefasst hat.

Zu mehrerer Nachweisung der Tüchtigkeit der vorstehend unter No. 21 bis 25 aufgestellten Regeln mögen die ersten fünfzehn Tacte des bekannten mit den Worten: *Ah taci ingiusto core* (O Herz! hör' auf zu schlagen) beginnenden Terzetts im Don Juan dienen, aus welchem in Fig. VII. der Notentafel nur die der Singstimme und den Instrumenten zugetheilten, zu einander in innigster Verbindung stehenden, Melodien dargestellt sind. Die Tonart *Adur* hat ihr oberes (Guidosches) Tetrachord in der Tonreihe $\overline{d}$ $\overline{cis}$ $\overline{h}$ $\overline{a}$, ihr unteres in $\overline{a}$ $\overline{gis}$ $\overline{fis}$ $\overline{e}$. Nun liefern die Instrumente in den ersten vier Achteln des ersten Tacts und dem Anfange des zweiten Tacts das obere Tetrachord von *Adur* und dessen Verbindung mit dem unteren vollkommen. Die im letzten Achtel des zweiten Tacts eintretende Singstimme liefert das obere Tetrachord mehr verdeckt in der Tonreihe $\overline{a}$ $\overline{d}$ $\overline{cis}$ $\overline{h}$, was dadurch noch fühlbarer wird, dass die zweite Stimme der Instrumente schon mit dem Beginne des vierten Tacts die Tonfolge $\overline{a}$ $\overline{gis}$ hat hören lassen. Im fünften und sechsten Tacte werden von den Instrumenten der erste und zweite Tact wiederholt. Im siebenten und achten Tact liefert wiederum die Singstimme das obere Tetrachord von *Adur*, dessen Verbindung mit dem unteren Tetrachorde im achten Tacte durch die beiden obersten Instrumentalstimmen gezeichnet wird. Dann liefert die Singstimme in der im Anfange des neunten Tacts begonnenen, am Ende solches Tacts und im Anfange des zehnten Tacts fortgesetzten, Melodie wiederum in anderer Weise das obere Tetrachord, dessen Zusammenhang mit dem unteren im zehnten Tacte durch die einer Instrumentalstimme zugetheilte Melodie ausführlich dar-

gestellt wird. Im eilften Tacte liefert die Singstimme wiederum nur das obere Tetrachord in abermals veränderter Weise, dessen Zusammenhang mit dem unteren im zweiten Achtel des zwölften Tacts durch das *gis* in der zweiten Instrumentalstimme bekundet wird. Im dreizehnten Tacte liefert die Singstimme zuerst den tonischen Dreiklang gebrochen und dann wieder das obere Tetrachord der Tonart, indem sie allererst hier (im dreizehnten und vierzehnten Tacte), wo deren Melodie zu Ende gelangt ist, selbige mit der Tonfolge $\overline{h} \overline{a}$ gänzlich abschliesst.

Also hat die Singstimme weiter nichts gethan, als dass sie (mit einziger Ausnahme des ein Mal gebrochen vorgetragenen tonischen Dreiklangs) zu fünf Malen, immer anders figurirt, das obere (Guidosche) Tetrachord der Tonart geliefert hat; wobei die den Instrumentalstimmen zugetheilten Melodien die Verbindung dieses Tetrachords mit dem unteren Tetrachorde gezeichnet haben und zwei Mal durch die Leiter der Tonart in absteigender Bewegung gelaufen sind. Wenn nun in dem Eingange des hier fraglichen Terzetts Elvira, sich unbehorcht wähnend, die Klage und das Sehnen einer noch immer glühenden Liebe dem Nachthimmel offenbaren wollte, — was sie von vorneherein dadurch ausspricht, dass sie von dem im Auftacte stehenden $\overline{a}$ ab das $\overline{d}$ nicht gebräuchsmässig als Grundton des Dreiklangs von $\overline{d}$, sondern gebrauchswidrig, unter Ueberspringung des $\overline{h}$, als Septime des Vierklangs der Dominante e einsetzt —, so müsste der Componist eine Melodie wählen, welche Wärme der Empfindung aushauchte, und in welcher zugleich Wohlklang vorherrschte. Dass Mozart hier Beides geliefert habe, wird wohl Niemand, der diese Stelle nur irgend erträglich hat vortragen hören, verabreden wollen. Selbst die Steigerung der Empfindung gegen das Ende hin ist in dieser einfachen Weise noch durch die beiden Octavensprünge am Schlusse des 10ten und im Anfange des 11ten Tactes, so wie am Schlusse des 12ten und im Anfange des 13ten Tactes und ebenfalls dadurch, dass die Stimme der Elvira zuerst im

11ten Tacte bis zu $\overline{f\sharp s}$ und im 13ten bis zum $\overline{a}$ sich erhebt, gezeichnet.

Somit werden denn die unter No. 21ⁱ, 22 und 23 ausgesprochenen Behauptungen in den ersten 14 Tacten des in Rede stehenden Terzetts ihre Bewährung finden. Aber noch mehr. In der zweiten Hälfte des 14ten Tacts sowie im 15ten und 16ten Tacte benachrichtigt Leprello seinen Herrn, dass er die Stimme der Elvira höre, und dieser erklärt sofort den Augenblick benutzen zu wollen die Elvira zu foppen, indem er die von Leprello im Unisono mit den Bässen des Orchesters vorgetragene Melodie wiederholt. Diese Melodie, welche bloss in dem unterem Tetrachorde von *A-Dur* ab- und aufwärts läuft und die Nichtsnutzigkeit des Dieners, so wie die Libertinage des Herrn aussprechen soll, erscheint an sich schon, besonders aber der Melodie der Elvira gegenüberstehend, als stumpf, bedeutungslos und alles Wohlklangs haar, so dass dadurch sich die verschiedenste Wirkung des alleinigen Gebrauchs des unteren und des alleinigen Gebrauchs des oberen Tetrachords der Tonart auffallend bekundet.

Aber auch die unter No. 24 und 25 aufgestellten Regeln bewähren sich in den ersten 14 Tacten des in Rede stehenden Terzetts. Der Melodie ist überall nur eine einfache Begleitung des Streich-Quartetts oder aber gar keine beigegeben und eben darum wird der Wohlklang, welchen sie an sich hat, nirgends verdeckt.

Und was die unter No. 25 aufgestellte Regel betrifft, so ist Folgendes hervorzuheben. Begleitung ist überall nur denjenigen Theilen der Melodie beigegeben, welche das obere Tetrachord der Tonart und deren Verbindung mit dem unteren durch den Ton $\overline{g\sharp s}$ zeichnen. Allen diesen Theilen der Melodie sind in der Begleitung abwechselnd die Harmonie der Tonika und die der Dominante, letztere durchschnittlich mit hinzugefügter Septime, beigegeben, also diejenigen Harmonien, auf welche die Tonreihe $\overline{d} \overline{c\sharp s} \overline{h} \overline{a}$ zunächst hinweist. In diesen begleitenden Theilen der Melodie kommt

der Ton $\overline{\text{fis}}$ nur zu zwei Malen vor, zuerst im 5ten Tacte als bloße Verzierung und dann im 11ten Tacte, und zwar hier in einer Stellung, wo er weder als bloße Verzierung noch sonst als durchgehend behandelt werden kann. Nur zur Begleitung dieses $\overline{\text{fis}}$, zu welcher weder die Harmonie der Tonika noch die der Dominante taugte, hat Mozart den Dreiklang der Unter-Dominante gebraucht.

Nach Abfertigung der Lehre vom vierstimmigen Satze bleibt

§. 29.

über die Lehre vom drei- und zweistimmigen Satze nur wenig zu sagen übrig. Jener ist die Grundlage von diesem, so dass man im dreistimmigen Satze eine und im zweistimmigen Satze zwei Stimmen als fehlend zu betrachten und dieserhalb die geringere Zahl von Mitteln so zu verwenden hat, dass man Dem, was der vierstimmige Satz zu liefern vermag, möglichst nahe komme. Freilich würden drei Stimmen ausreichen alle Dreiklangsharmonien vollkommen zu liefern; allein es wird bei dem gegenwärtigen Standpunkte der Musik ein Componist auch im dreistimmigen Satze auf den Reiz, welchen der Gebrauch der Vierklangsharmonie der Dominante hat, nicht gern verzichten und sich in blossen Dreiklängen ergehen wollen. Es gelten daher für den drei- und zweistimmigen Satz alle für den vierstimmigen Satz geltenden Regeln, jedoch, wie sich von selbst versteht, nur so weit, als deren Befolgung mit drei oder zwei Stimmen zu beschaffen an sich möglich ist. Insonderheit also gilt hier auch Das, was oben (in §§. 23 bis 25) über Verdoppelung und Auslassung der Intervalle gesagt worden.

Sonstige allgemeine besonders für den dreistimmigen oder besonders für den zweistimmigen Satz geltende Regeln lassen sich aus der Natur der Sache gar nicht entwickeln. Man kann derselben auch recht wohl entrathen. Wer im drei- oder zweistimmigen Satze schreiben will, der muss

vorher den vierstimmigen Satz erlernt und sattsame Gewandheit darin erlangt haben. Dann, aber auch dann allererst, wird er fähig sein sich im drei- und zweistimmigen Satze, — vorausgesetzt, dass er sich klar bewusst ist, was er darin darstellen will —, bewegen können.

Uebrigens wird es kaum der Bemerkung bedürfen, dass hier unter dem Ausdrucke dreistimmiger und zweistimmiger Satz nur ein solcher verstanden ist, in welchem drei oder zwei Stimmen allein und ohne Zugabe sonstiger Begleitung sowohl die Harmonie als die Melodie darzustellen haben.

Ich wende mich im

§. 30

zu meinem Schlussworte.

In der Lehre vom Rhythmus habe ich nachzuweisen gesucht, warum unsere gegenwärtige Mensural-Musik (NB. welcher man diesen Namen oder auch den Namen Figural-Musik nach der Erfindung unserer jetzigen Notenschrift gegeben hat) nur einen zweitheiligen und einen dreitheiligen Rhythmus kenne und gestatte und warum in derartigen Rhythmen immer der erste Theil ein Gewicht oder einen Accent vor dem zweiten und beziehungsweise vor dem zweiten und dritten Theile habe. Es wirft sich aber noch eine dritte Frage auf, nämlich die, warum unsere gegenwärtige Mensural-Musik das durchaus absolute Gesetz enthalte, dass jeder Theil eines Rhythmus gleiche Zeitdauer haben müsse, und warum, wenn bei dem Vertrage eines Tonstücks, — wiewohl wir uns dabei ein *ral-lentando* oder *accelerando* oder überhaupt eine Veränderung des Tempos leicht gefallen lassen —, wider dieses Gesetz nur im Geringsten gesündigt wird, unser rhythmisches Gefühl so hart beleidigt wird.

Diese Erscheinung wird noch räthselhafter, wenn wir daran denken, dass bei dem Scandiren von Versen, wobei doch die in den Versfüßen liegenden Rhythmen besonders hervorgehoben werden, es uns ganz gleichgültig ist,

wenn auf das Aussprechen einer s. g. kurzen (richtiger gesagt, leichten) Sylbe mehr Zeit (verwandt wird, als auf das Aussprechen einer s. g. langen Sylbe. Nun bilden die Beine das einzige Organ am menschlichen Körper, welches, wenn es willkürlich in die Bewegung des Gehens gebracht worden, diese Bewegung unwillkürlich so lange fortsetzt, bis diese durch den Willen des Gehenden oder durch ein entgegentretendes Hinderniss gehemmt wird. Wenn der Mensch, während das rechte Bein in senkrechter Richtung als Träger des Körpers stehen bleibt, das linke nach vorne hin in die Höhe hebt und wieder niederfallen lässt, so fällt der linke Fuss auf dieselbe Stelle zurück, auf welcher er gestanden. Es geschieht weiter nichts, als was beim Soldaten das Commando „Zur Stelle getreten“ (im Unterschiede von „Ausgetreten“) erheischt. Das Gehen wird nur dadurch veranlasst, dass der Mensch den oberen Theil seines Körpers von der senkrechten Stellung ab nach vorne hin lehnt und denselben dadurch in eine fallende Bewegung versetzt und dann ein Bein nach vorne hin setzt, damit es dem vorüberfallenden Oberkörper ein neuer Träger werde und dessen gänzliches Niederfallen verhindere. Ist dieses geschehen, so folgt das rechte Bein, dessen Kniegelenk, da es den Körper nicht mehr trägt, erschlafft, von selbst nach und es bewegt sich in Folge der Gesetze der Schwere und des Pendelschlages, ohne dass der Mensch dazu eine Kraft anzuwenden nöthig hat, gerade so weit und gerade so schnell nach vorne hin, als dieses das linke Bein gethan hatte. Dann wird wieder das linke Bein genöthigt dieselbe Bewegung zu machen als das rechte u. s. w. Diese Wechselwirkung setzt sich fort, so lange der Mensch nicht die fallende Bewegung, in welche er anfangs seinen Oberkörper nach vorne hin gebracht hatte, mittels willkürlicher Kraftanwendung, — als ohne welche jene Bewegung den Naturgesetzen zufolge gleichmässig fortdauert —, aufhebt oder abändert. Daher erklärt sich denn auch die behagliche Empfindung, welche der Mensch genießt, wenn beim Marschiren und Tanzen seine Schritte rücksichtlich ih-

ner Zeitdauer mit den einzelnen Theilen der Rhythmen, welche er in der ihn begleitenden Musik erklingen hört, genau übereinstimmen, indem diese Uebereinstimmung, wenn er nur die Schnelligkeit seines ersten Schritts nach solcher Musik abgemessen hat, von selbst, und ohne dass es dem Menschen die geringste Anstrengung kostete, fort dauert.

Demnach glaube ich denn mit Recht behaupten zu können, dass der in die Musik seit der Erfindung der jetzigen Notenschrift eingeführte Rhythmus bezüglich seiner wichtigsten, ihn gegen den Gebrauch der Vorzeit charakterisirenden, Eigenschaft, — der nämlich, dass die einzelnen Theile eines Rhythmus unter sich durchaus gleiche Dauer haben —, als rein naturwüchsig erscheine.

Ich wende mich endlich zu dem Beweise einer zweiten in der Vorrede zu diesem Buch aufgestellten Behauptung, dass unser Tonsystem das einzige sei, welches eigentlich gelehrt, d. h. in Worten gelehrt und in solchen der Nachzeit, und zwar als ein praktisch brauchbares, habe überliefert werden können.

Absolute Tonhöhe lässt sich bekanntlich durch Worte gar nicht bestimmen, dauernd nicht einst durch den Gebrauch materieller Mittel. Es ist noch keine Stimmgabel so einzurichten gewesen, dass sie auf die Dauer vor einem Verstimmen gesichert wäre. Und wenn ein alter Chinesischer Schriftsteller die Höhe eines Tones nach dem Umfange eines (anzublasenden) Rohrs, welches durch eine gewisse Anzahl von Hirsekörnern genau ausgefüllt werde, hat feststellen wollen, so liegt die Unsicherheit eines solchen Mittels für jeden Verständigen zu Tage.

Relative Tonhöhe aber oder das Verhältniss eines Tones zu einem anderen Tone in Beziehung auf Höhe und Tiefe lässt sich allerdings, wiewohl freilich nicht mit Worten, doch durch den Gebrauch materieller Mittel erkennbar machen. Als solches materielles Mittel haben die Griechen die gespannte Saite gebraucht und deren Länge quotisirt. Nur $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ einer Saite liefern Töne, deren genaues Verhältniss

zu dem Tone der ganzen Saite das Gehör mit vollkommener Sicherheit erkennt. Obgleich uns eine um ein sehr Geringes zu niedrige Quinte und eine um eine sehr Geringes zu hohe Quarte nicht merklich beleidigt (da unser Ohr durch die ohnlängst üblich gewordene Stimmung der Tasteninstrumente nach gleichschwebender Temperatur an dergleichen nicht völlig reine Intervalle gewöhnt worden), so weiss doch unser Gehör an einer erklingenden reinen Octave, reinen Quarte und reinen Quinte deren Reinheit so genau zu erkennen, dass, wenn hinterdrein ein solches Intervall auch nur um das Allergeringste geändert wird, ihm die eingetretene Abweichung von der Reinheit des Intervalls bestimmt bemerklich wird. Ausser diesen drei Intervallen giebt es keines in unserer Musik und es lässt sich auch keines bilden, dessen vollkommene Reinheit dem Gehöre so genau erkennbar wäre. Es ist dieses (nicht einst mit dem Intervalle der Terz der Fall; wosonst unter den griechischen Philosophen kein Streit darüber hätte entstehen können, ob die grosse Terz in dem Verhältnisse von $\frac{6}{8}\frac{4}{1}$ oder von $\frac{4}{3}$ auszuüben sei. Da nun unser ganzes Tonsystem nur durch Quotisirung der Länge einer Saite nach den Verhältnissen von $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{4}$ gefunden wird;

(NB. Man könnte freilich auch die Länge einer Pfeife oder eines sonstigen Rohrs, mithin eines hohlen Cylinders, quotisiren, indessen hängt der Ton eines solchen Instruments nicht allein von dessen Ausdehnung sondern auch von der Stärke und überall der Art des Anblasens desselben ab.) da diese drei Verhältnisse die einzigen sind, welche das Gehör in ihrer Reinheit genau aufzufassen und zu erkennen vermag; da Jedermann die ihm mit Worten gewordene Anweisung einer solchen Quotisirung der Saite unter Beihülfe eines Maassstabes materiell auszuführen im Stande ist und da eben darin das Gehör die Stelle jedes Maassstabes vertreten kann: so glaube ich die Richtigkeit meiner oben aufgestellten Behauptung dargethan zu haben. Dass man zu gleichem Zwecke statt einer Saite auch einen

anderen selbsklingenden Körper quotisiren könne, sobald dessen gleich grosse Quoten auch gleiche Tonhöhe liefern, versteht sich von selbst. Auch macht es nichts aus, dass man die Höhe eines Tones nach der Zahl der Schwingungen, welche eine Saite oder ein anderer selbstklingender Körper während einer Secunde macht, bestimmen kann, — was ja bei der Ausführung unpraktisch wird und überdiess wieder mit der Grösse des klingenden oder klangerregenden Körpers zusammenfällt —; sondern es kommt nur darauf an, (dass die Erbauung eines Tonsystems mittels Quotisirung eines klingenden oder klangerregenden Körpers nach den Verhältnissen von $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ oder $\frac{3}{4}$ der Organisation des menschlichen Gehörs vollkommen angemessen und allein geeignet sei in einer Lehre der Kunst mit Worten in ihrer ursprünglichen Reinheit fortgepflanzt zu werden.

Wie denn z. B. die Chinesische sowohl als die Gälische oder auch Schottische Tonleiter, — deren jede nur die Prime, grosse Secunde, grosse Terz, reine Quinte und grosse Sexte enthält —, nur durch Quotisirung einer Saitenlänge nach dem Verhältnisse von 2 zu 3 oder von 3 zu 4 hat gefunden werden können, indem mittels Theilung der Saite nach dem Verhältnisse von 2 zu 3 von dem Tone *F* ab zuerst ein *c*, von *c* ab ein *g*, von *g* ab ein *d* und von *d* ab ein *A*, also, alle Töne in dieselbe Octave zusammengestellt, die Tonreihe *F G A c d* gefunden wird und ebenso, wenn man das Verhältniss von 3 zu 4 oder eine Stimmung in Quarten anwendet und von dem Tone *H* ab beginnt, man dazu zunächst die Töne *e*, *a*, $\overline{d}$ und $\overline{g}$ findet, woraus sich die Reihe *g a h $\overline{d}$ $\overline{e}$* , mithin ein Tonsystem bildet, in welchem die Quarte und die Septime unserer diatonischen Leiter fehlen. Kurz, die Sache verhält sich so, dass man vom Tone *F* ausgehend in den nächsten 6 Quinten die Töne *c*, *g*, $\overline{d}$, $\overline{a}$, $\overline{e}$ und $\overline{h}$ und somit zunächst die 7 s. g. natürlichen Töne, und vom Tone *H* ausgehend in den nächsten 6 Quarten die Töne *e*, *a*, $\overline{d}$, $\overline{g}$, $\overline{c}$ und $\overline{f}$ und somit zunächst wiederum

die 7 s. g. natürlichen Töne findet. Bei der Fortsetzung der Stimmung in Quinten findet man vom Tone *a* ab den Ton *fis*, dann *cis*, dann *gis* u. s. w.; bei der Fortsetzung der Stimmung in Quarten findet man von *f* ab die Töne *b*, *es*, *as* u. s. w. Demnach ist und wird unser ganzes Tonsystem nur durch Quotisirung der Saitenlängen nach den Verhältnissen von 2 zu 3, von 3 zu 4 und von 1 zu 2 gefunden, und weil diese die einzigen Verhältnisse sind, welche das Gehör mit Sicherheit von allen anderen Verhältnissen unterscheiden kann, so ist auch unser Tonsystem (wiewohl einer Erweiterung immerhin noch fähig) das einzig praktisch brauchbare, welches sich mit Worten lehren lässt.

E n d e.

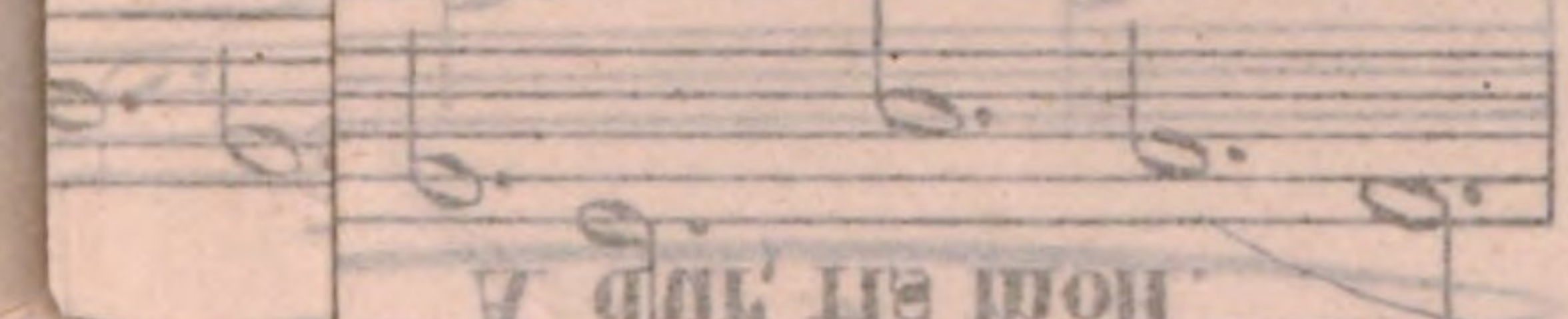
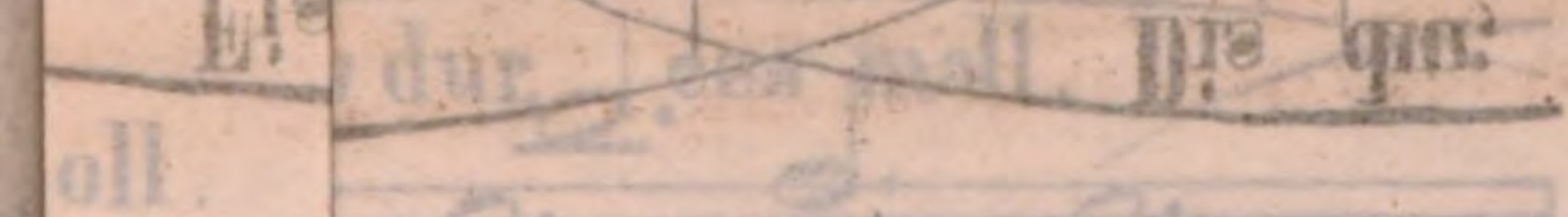
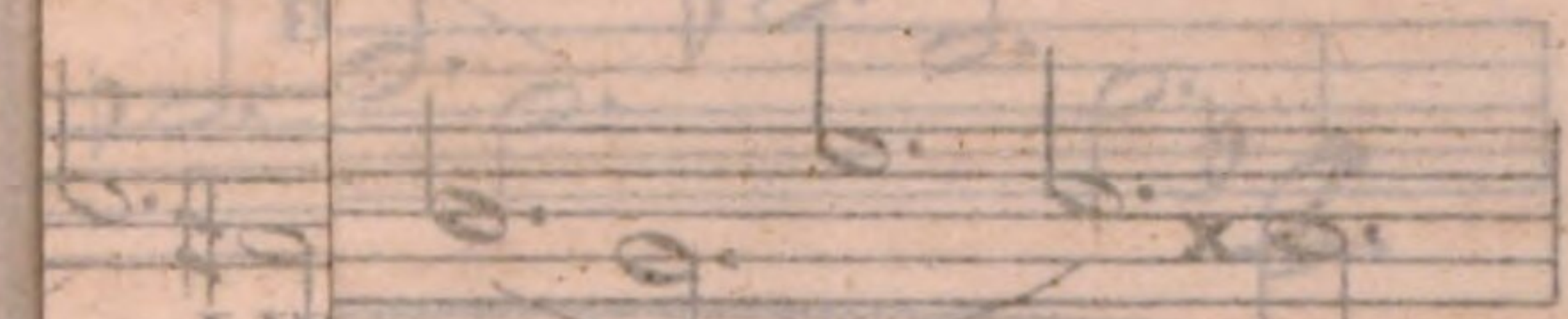
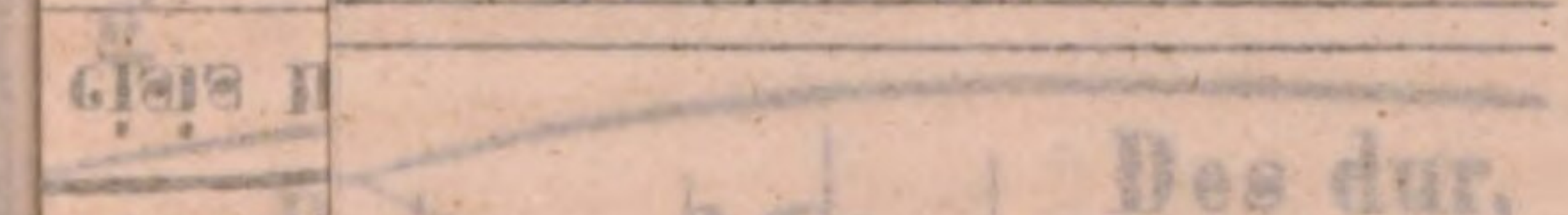
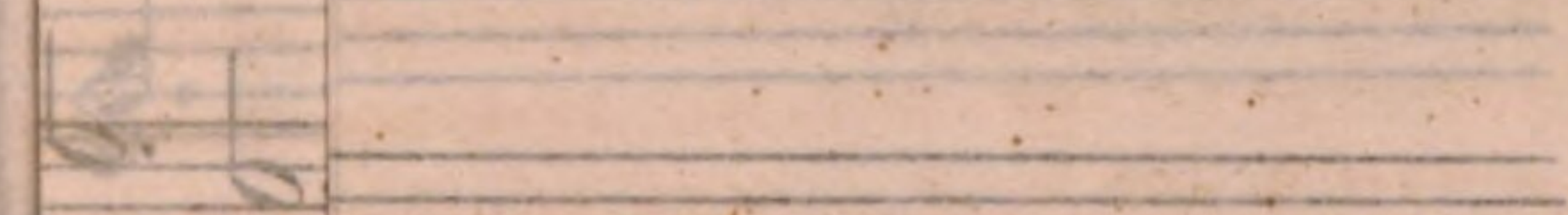
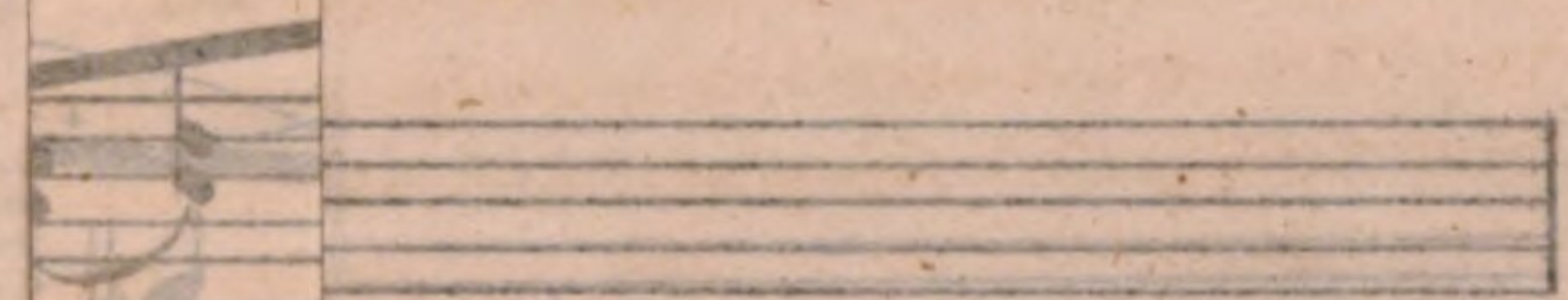
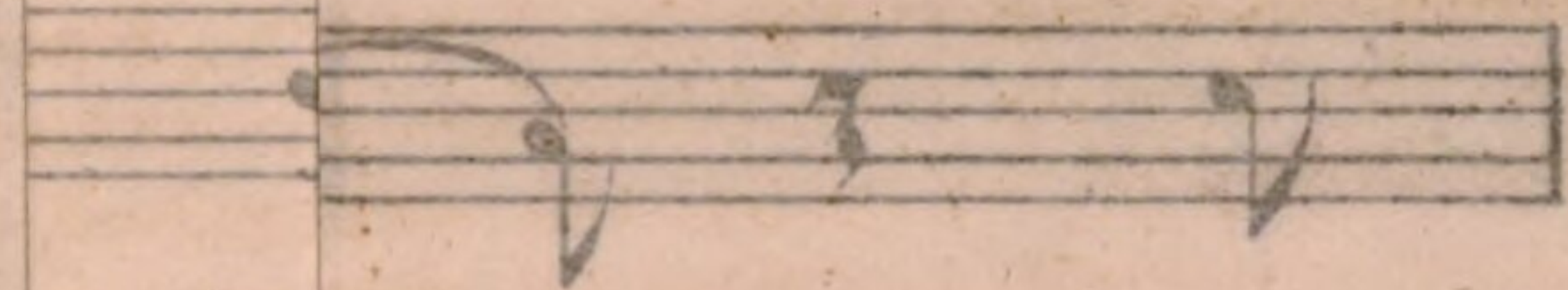


Fig. I.

Handwritten musical notation for Figure I. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The text "Fig. I." is written to the right of the staves.

Fig. II.

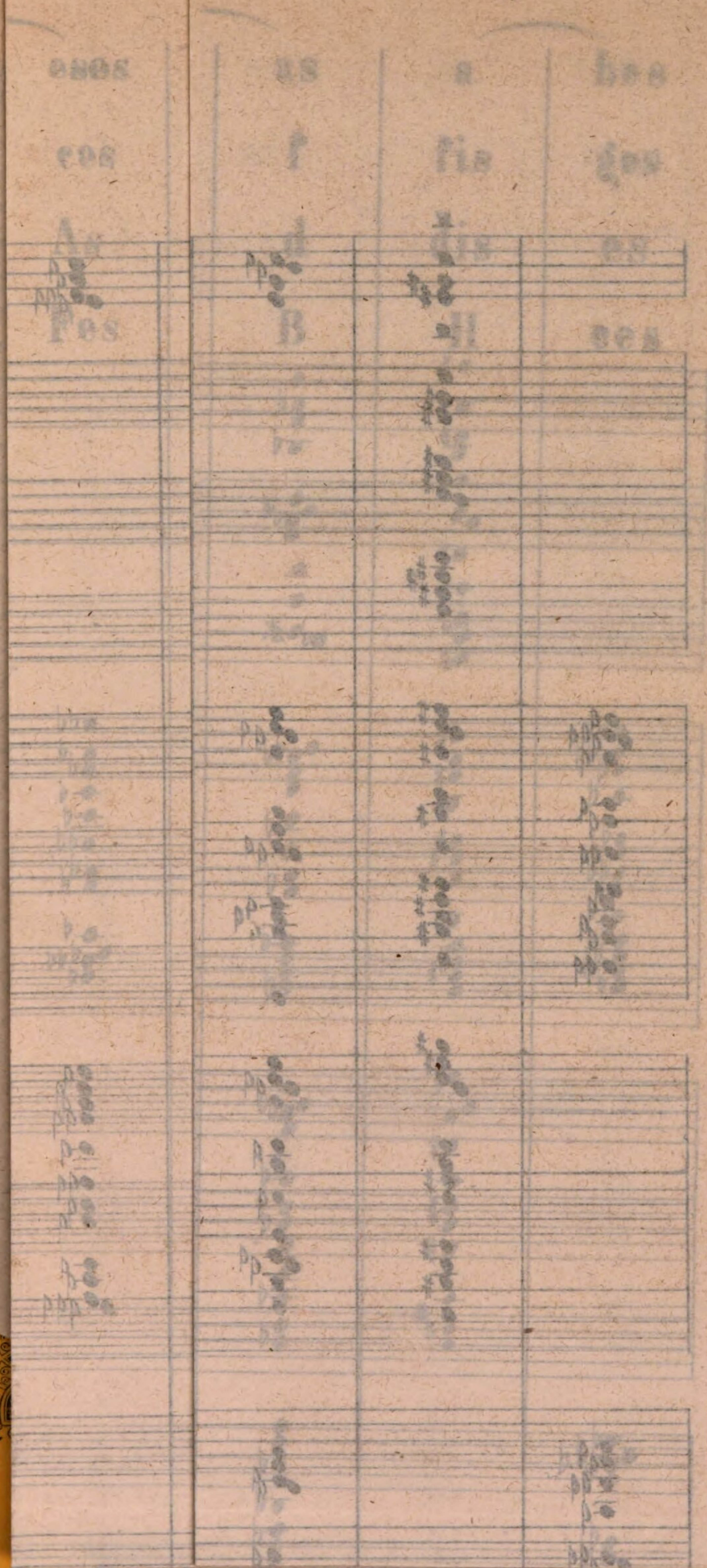
Handwritten musical notation for Figure II. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The text "Fig. II." is written to the right of the staves.

Fig. III.

Handwritten musical notation for Figure III. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The text "Fig. III." is written to the right of the staves.

Fig. IV.

Handwritten musical notation for Figure IV. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The text "Fig. IV." is written to the right of the staves.



Handwritten musical score on aged paper, featuring four systems of staves. The notation is in a historical style, possibly for a lute or similar stringed instrument, with letters (G, A, B, C) and numbers (1-6) indicating fret positions. The score is organized into four systems, each with a bracketed group of staves. The first system is labeled 'G' and 'A', the second 'B' and 'C', the third 'D' and 'E', and the fourth 'F' and 'G'. The notation includes various symbols, including letters, numbers, and decorative flourishes, suggesting a complex piece of music.

System	Staff 1 (Left)	Staff 2 (Right)
1	G A	G A
2	B C	B C
3	D E	D E
4	F G	F G

Neue
G r a m m a t i k
der
Tonsetzkunst

VON

C. W ö l t j e,

Dr. jur. und Oberapp. - Ger. - Procurator zu Celle.

Mit zwei Notentafeln.

Leipzig,

Verlag von Bruno Hinze.

1853.

51 52 12



Druck von Fr. Rückmann.

Tonsitzkunst.

Wöltje, C. L. H.,

Neue Grammatik der Tonsetzkunst

Leipzig 1853

Mus.th. 3705

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599775-0